罗念生 著

论古希腊戏剧

LUN GU XI LA XI JU



中国戏剧出版社

论古希腊戏剧

LUN GU XI LA XI JU

罗念生 著

中国戏剧出版社

责任编辑 陆继良

论古希腊戏剧

中国戏剧出版社出版
（北京东四八条52号）
新华书店北京发行所发行
北京永乐印刷厂印刷
字数150 000 开本850×1168毫米 1/32 印张7 插页7
1985年4月北京第1版 1985年4月北京第1次印刷
印数（平）1—3 500册（精）1—1,000册

书号：8069·590 定价（平）1.25元
（精）1.90元

前　言

一九二二到一九二九年，笔者在清华学校念书时期，对古希腊文学发生兴趣，喜欢诵读荷马史诗和古希腊悲剧的英译本。一九三三年，在美国康奈尔大学念书时，根据希腊原文译出欧里庇得斯的悲剧《伊非革涅亚在陶洛人里》。后来在雅典进美国古典学院学习古希腊悲剧，观看希腊国家剧院演出的古希腊戏剧。

一九三四年回国后，在一些学院里过粉笔生活，用非所学，前后近二十年。后来被迫搁笔十年，又花了五年功夫编写古希汉字典。用于古希腊文学的学习和翻译的时间，算来也有十又五年，这段相当长的时间够打一个半特洛亚战争，本来可以搞出一点名堂来，但由于自己努力不够，只不过译出二十来种古希腊悲剧和喜剧、亚理斯多德的文艺理论著作《诗学》和《修辞学》，写过一些介绍古希腊文学的浅近文章。近年来编订了古希腊小说和古希腊散文。

可喜的是古希腊文学一直为读者所喜爱。“五四”运动后不久，我们就读到杨晦翻译的埃斯库罗斯的悲剧《被幽囚的普罗米修斯》。诗人朱湘（1904—1933）曾在他自费创办的杂志《新

文》第二期(1927年)上评论杨晦的戏剧创作，称誉他有希望作“中国的文艺复兴的Synge”(沁孤，1871—1909，爱尔兰著名戏剧家，深受古希腊悲剧的影响)。这篇“月圆室之文”复制成后，正拟寄给这位长者一阅，可惜已经来不及了。笔者后来附上几句悼念的跋语，把文章寄给一家报社的文艺编辑部，可惜已经遗失了，不胜惆怅，这是题外的话。且说三十年代有石璞翻译的埃斯库罗斯的悲剧《阿伽门农》和索福克勒斯的悲剧《安提戈涅》。后来有赵家璧翻译的欧里庇得斯的悲剧《美狄亚》、李健吾翻译的《普罗米修斯被绑》、叶君健翻译的《亚格曼农王》(即《阿伽门农》)。以上这些译本各有长处，笔者从中获得不少益处。古希腊戏剧译本，在旧时代，每种只印三两千册，少得可怜。如今有一些古希腊悲剧译本的印数已近十万册，亚理斯多德的《诗学》有三种译本，印数在十万册以上。至于《希腊悲剧故事集》(施咸荣译，中国青年出版社，1958、1980年)的印数则高达二十四万册。由此可见，古希腊戏剧和文艺理论著作深受广大读者的欢迎。

近年来讨论古希腊戏剧的文章发表了不少。至于论述古希腊美学的文章则更难以统计。廖可兑的《西欧戏剧史》(中国戏剧出版社，1981年)是一部重要的学术著作，对古希腊戏剧有精辟的分析和详尽的介绍。

对古希腊文学的研究在旧时代是个空白点。解放以后受到重视，经过一些学者的努力，有了可喜的成果，但是比较起来，仍然是个薄弱环节。要改变这种状况，要靠辛勤的钻研，也要靠人材的培养。许多年前，我们曾派几位青年出国去学习古希腊语和古希腊文学。如今“青黄不接”，希望再派人去学习，多培育这方面的人材。听说有几所大学在开古希腊语课

程，这也是培育人材的好办法。祝愿在不久的将来，我们能有较多的人研究古希腊文学，做出较大的成就，变“薄弱”为“结实”，这种盛况是一个年迈的人所引领伫望的。

罗念生

1983年7月

目　录

古希腊悲剧

一　古希腊悲剧概论

古希腊的诗分三大类，即史诗、抒情诗与戏剧诗。

公元前九至八世纪是古希腊史诗最繁荣的时期。史诗歌颂公元前十二世纪初叶发生的特洛亚战争中的英雄，其时氏族社会已开始解体，家奴式奴隶社会逐渐形成。古希腊史诗以荷马的《伊利亚特》和《奥德赛》最为著名。

公元前八至七世纪期间，氏族社会进一步解体，人们失去氏族的庇护，不得不独自奋斗谋生，个人的成败引起的强烈情感凝结为抒情诗。抒情诗分双管歌、讽刺诗与琴歌，琴歌又分独唱琴歌与合唱琴歌。最有名的独唱琴歌作者是女诗人萨福，她写情诗和婚歌，与女弟子唱和。最有名的合唱琴歌作者是品达，他写颂歌赞美泛希腊运动会上的胜利者。

古希腊悲剧起源于民间歌舞。古希腊农民于收获葡萄的时节装扮羊人萨堤洛斯（人形而具有羊耳和羊尾，为草木动物之神亦即酒神狄俄倪索斯的伴侣），举行歌舞，崇拜酒神，这种歌叫作“酒神颂”。古希腊理论家亚理斯多德在他的《诗学》第四章说：“悲剧是从临时口占发展出来的（悲剧如此，喜剧亦然，前者是从酒神颂的临时口占发展出来的，……），后来逐渐发

展，每出现一个新的成分，诗人们就加以促进；经过许多演变，悲剧才具有它自身的性质①。此后就不再发展了。”累斯博斯人阿里翁于公元前六世纪末叶表演酒神颂时，临时编几句诗来回答歌队长提出的问题，讲述酒神在人世时的漫游和宣教的故事。雅典人忒斯庇斯于公元前534年首先采用第一个演员来表演悲剧，这个演员可以轮流扮演几个人物，可以和歌队长谈话。埃斯库罗斯首先增加第二个演员。有了两个演员，才能有正式的对话，才能表现戏剧冲突和人物性格，因此埃斯库罗斯被誉为古希腊悲剧的创始者。第三个演员是索福克勒斯首先增加的。②

亚理斯多德在《诗学》第三章说：“有人说，这些作品所以称为drama，就因为是借人物的动作来摹仿。多里斯人凭这点自称首创悲剧和喜剧……。他们……又说，他们称‘动作’为dran，而雅典人则称为prattein。”多里斯人对悲剧的贡献，我们已弄不清楚，但drama(戏剧)一词源出dran,含有“动作”的意思，所谓“动作”，指演员的表演。

“悲剧”一词在希腊文里作tragoidia(特剌戈狄亚)，意思是“山羊之歌”，大概是因为歌队队员起初作羊人打扮，身披山羊皮的缘故，但亚历山大里亚的学者认为是由于悲剧比赛起初以一只山羊为奖品，或由于比赛前杀羊祭酒神狄俄倪索斯而得名。“悲剧”这个词应用到古希腊戏剧上，可能引人误解，因为

---

① 指采用对话和适合口语的短长节奏，从而获得悲剧的性质。

② 一说阿里翁自己扮演酒神颂中的回答者，算是第一个演员，忒斯庇斯采用的一个演员实际上是第二个演员，埃斯库罗斯增加的一个演员实际上是第三个演员。持此说的人认为亚理斯多德的《诗学》第4章中“索福克勒斯把演员增至三个”一语是伪作。参看《诗学》第14页（人民文学出版社，1962年、1982年）。

古希腊悲剧着意在"严肃"，而不着意在"悲"。亚理斯多德在《诗学》第六章给悲剧下的定义是："悲剧是对于一个严肃、完整、有一定长度的行动的摹仿。"有些悲剧，例如欧里庇得斯的《伊菲革涅亚在陶洛人里》，圆满收场，并未杀人流血，引起悲哀，但剧中情节是严肃的，故仍然是"悲剧"。在古希腊，悲剧和喜剧的分别是很严格的，二者并不搀和，甚至悲剧诗人不写喜剧，喜剧诗人也不写悲剧，偶尔有例外。三出悲剧演出之后，还上演一出"萨堤洛斯剧"(羊人剧)，作为一种调剂。萨堤洛斯剧是一种轻松的滑稽戏，不是喜剧，大多以羊人的故事和英雄传说为题材。

古希腊戏剧演出是宗教仪式的一个组成部分，因此古希腊戏剧特别是悲剧的另一个特点，是它始终带有宗教色彩，受到宗教保护，对城邦所崇奉的宗教一般都表示拥护。

悲剧刚开始发展，就扩大了它的题材，写酒神的故事以外的神话和英雄传说，这些题材大多取自荷马史诗。神话和英雄传说是古希腊人的最古老的意识形态，包括宗教、道德、政治、经济、科学、哲学、艺术等等，既有现实成分，也有幻想成分。古希腊神话最显著的特点是神和人同形同性，神的生活与人的生活非常相似。主要是由于有了这个特点，希腊神话才能成为希腊艺术的宝库和园地。戏剧对话的形式也取自荷马史诗，因为荷马史诗中有许多戏剧性的对话。史诗一律采用六音步长短短格诗行，戏剧中的对话则采用六音步短长格诗行(每行十二音缀，分为六个音步，每音步的前一音缀是短音缀，后一音缀是长音缀）。古希腊语的节奏是由长音和短音相间而成的；古希腊语有高音和低音，类似我们的平仄，与音调有关，但与节奏无关。这种短长格节奏是从"讽刺诗"里借来的，适合

于说话的腔调。戏剧中的合唱歌则采用“合唱琴歌”的形式，每支合唱歌分若干曲，每曲分首节、次节与末节（有的合唱歌缺少末节）。每曲的首次两节的行数、音步和节奏（节奏很复杂）是相同的，但各曲的行数、音步和节奏彼此不同。末节的行数、音步和节奏与首次两节的不同，但全歌中各曲的末节的行数、音步和节奏是相同的。此外，古希腊诗不用脚韵，只偶尔用来表示滑稽意味或醉态。戏剧的合唱歌的风格取自抒情诗。所以，从继承的关系来看，戏剧乃是史诗与抒情诗的结合。

古希腊悲剧的发展与古希腊民主运动的兴盛有着密切的关系。古希腊民主运动开始于雅典的梭伦时代。梭伦在公元前六世纪初废除土地抵押，禁止土地集中，并且剥夺土地贵族世袭的政治特权。公元前六世纪末，雅典政治家克力斯提泥进行民主改革，把原来按部落划分的四个大区划分为十个行政小区，每个小区的公民包括各部落的成员，每个成年男子享受同等的政治权利，从此民主制度得以形成。但妇女和奴隶不能享受政治权利，所以这种民主不过是奴隶主的民主罢了。在民主运动期中，当平民的力量还不够强大，不能推翻贵族的势力时，往往有野心家利用平民与贵族之间的矛盾，借平民的力量夺取政权，成为僭主（本义是“独裁君主”）。有些僭主为了收买人心，获得农民的拥护而提倡崇拜草木动物之神狄俄倪索斯，以与贵族所崇拜的俄林波斯的正统的神（特别是宙斯和阿波罗）和众英雄的教仪相抗衡。阿里翁曾在科林斯僭主珀里安德洛斯的倡导下于公元前七世纪末、六世纪初上演酒神颂。西库翁僭主克力斯提泥于公元前六世纪初废弃对阿耳戈斯英雄阿德剌托斯的崇拜，而庆祝酒神狄俄倪索斯的节日，厄庇革涅斯曾在这个节日

上演酒神颂。科林斯和西库翁都是多里斯城邦，因此多里斯人自称首创悲剧。雅典的僭主庇士特拉妥于公元前六世纪末叶创办“酒神大节”，上演酒神颂，忒斯庇斯首先把酒神颂化为悲剧。雅典的民主政治提倡集体生活，人民大众的思想感情要求用集体方式来表达。史诗是宫廷文学，表达氏族首领的思想情感；抒情诗主要是个人文学，表达贵族的思想情感。这两种文学形式都有些过时了，惟有戏剧才能适应这种新的要求，因而得到了进一步的发展。在此以前，雅典在文学上没有什么成就，从这时起才有了出色的文学，所谓“希腊戏剧”实指雅典戏剧，因为其他希腊城邦都没有产生过杰出的戏剧作品。

古希腊戏剧表现英雄人物的斗争，通过神话和英雄传说以反映当时的社会现实。戏剧诗人可以对神话和英雄传说提出自己的解释，可以变动其中的细节以求符合自己的解释。古希腊悲剧接触到命运观念、宗教信仰、国际与国内战争、民主制度、社会关系、家庭问题(不包括恋爱问题，古希腊悲剧中很少有爱情故事)，诗人对于这些问题提出自己的看法。剧场成为政治讲坛，诗人是人民的教师。古希腊人的高度文化水平，相当得力于戏剧演出。

古希腊剧场是露天的。观众席位于斜坡上；形如展开的折扇。长条石凳上划定每个人应占的位置。在古雅典酒神剧场里，只有最前面的一排有背靠和手靠，那是为祭司和显贵保留的荣誉座。观众席前面是一个圆场(旧称“歌舞场”)，公元前五世纪及四世纪上半叶的歌队和演员都是在这圆场上表演的，舞台是公元前四世纪下半叶才兴建的。圆场旁边是“换装处建筑”(旧称“舞台建筑”)，与观众席相对，并且与最高排的座位等高，这样才能把声音拢住。现存的古希腊剧场的“换装处建筑”均已

坍塌，但声音效果依然很好。据吴雪同志说，他坐在厄庇道洛斯剧场（在希腊南半岛伯罗奔尼撒东北部）观众席中部的座位上，能听见圆场上撕纸的声音。此中秘密还没有被现代的建筑师揭开。“换装处建筑”正面是柱廊，作为演出的背景，内部供演员换装之用。柱廊后面有一道或三道门。“换装处建筑”两旁是剧场的进出口。古雅典的酒神剧场位于卫城东南坡下，观众左方是乡下，右方是市场，从这方面可以望见海，因此古雅典剧场里人物上下场遵守一定的习惯：一个从乡下来的人物应自观众左方上，一个从市场里（亦即城里）或海上来的人物应自观众右方上；人物下场亦如此。这习惯有助于对剧情的解释。

在柏拉图的对话《会饮篇》中，苏格拉底说，有三万人在雅典酒神剧场(指旧剧场)观看了阿伽同的悲剧①。这个估计太夸大了，即使加上许多站票，也凑不足这个数字。过去认为现存的酒神剧场(指公元前四世纪中叶建筑的新剧场)可容一万七千人，但据近人考证，只能容一万四千人左右。厄庇道洛斯剧场可容一万七千人(过去认为可容三万人)，而伯罗奔尼撒中部墨伽罗波利斯地方最大的希腊剧场也只能容一万九千人。

古希腊剧场的布景很简单。剧景设在户外，通常是庙宇或宫殿的前院。内景由门内推出来。过去有人认为有一种展示内景的转台，随着后景壁向外转180度，面向观众。据近人考证，并没有这种设备。甚至放在进出口两旁的、可以转动的三棱柱剧景也是后人想象之物。天神自“换装处建筑”的屋顶上或阳台上出现，或由起重机上下来，下界鬼神则由圆场中的地道进出。

---

① 参看《柏拉图文艺对话集》（朱光潜译）人民文学出版社1959年版第203页。

古希腊剧场是酒神的圣地，杀人流血的场面一般由报信人或传报人传达，不在圆场上当众表演。古希腊人的审美观念不容许表演过于激烈的动作。报信人或传报人所念的剧词往往是剧中最精彩的部分。

古雅典每年有三个戏剧节。"勒奈亚节"于一、二月之间举行，这是雅典人自己的狂欢节，在这个节日里，喜剧比较重要。"酒神大节"于三、四月之间举行，此时春光明媚，航运安全，有各城邦友人和外国人来看戏，在这个节日里，悲剧比较重要。"乡村酒神节"于十二月、一月之间在农村举行，比较大的是雅典码头上的"乡村酒神节"，重演旧的剧本。此外，厄庇道洛斯、奥林匹亚、德尔斐、厄琉西斯、萨拉米岛等处的宗教节和运动会上也上演戏剧。在"勒奈亚节"和"酒神大节"举行之前，有一些戏剧作家报名参加戏剧比赛。每个悲剧诗人交三出悲剧和一出"萨堤洛斯剧"（"羊人剧"），每个喜剧诗人交一出喜剧，由执政官批准三个悲剧诗人、三个（或五个）喜剧诗人参加比赛。执政官用拈阄法分配给每个中选的诗人一个演员（即"主角"，其余两个演员由"主角"挑选）、一个歌队和一个吹双管的乐师，并指定一个富有的公民担任歌队司理，这人负担歌队和"额外演员"（扮演不说话的人物）的服装费以及歌队、"额外演员"和乐师的工资，并为歌队聘请一个教练员，这些费用有时高达五千希腊币①。至于演员的服装费和工资，则由政府负担。

在正式上演之前，先在俄得翁音乐场（在酒神剧场西边，可容五千人）举行演出介绍，所有的演出人员，包括诗人在内，

---

① 每个希腊币（德拉克马）合六个俄玻罗斯，当日一般劳动人民每天的收入是四个俄玻罗斯。

都戴上花冠（演员此时不戴面具），出场来和观众首次见面。

公元前五世纪，雅典十个区各自推选若干人为候选评判员，由执政官自每区的候选评判员中抽出一人，这十个人于演出前宣誓要公正评判，于演出完毕时投票评定，执政官由评判票中抽出五张来决定胜负。这是民主评定，舞弊者处死刑。评判员一般是公正的，但有时候也由于畏惧有权势的歌队司理而有所偏袒。评判如果不当，观众可以向评判员提出质问。

奖赏分头奖、次奖和第三奖，得第三奖为失败。得奖的诗人、歌队司理和“主角”进场来戴上常春藤冠。初时悲剧诗人得到一头羊，喜剧诗人得到一袋无花果和一坛葡萄酒；后来均改为现金奖赏。“主角”也得奖。酒神颂的一个歌队司理曾得到一只三脚鼎，立在公共场所，作为得胜的纪念。

初时看戏不花钱，后来因为争座位，秩序不易维持，并且因为剧场需要一笔修缮费，才开始卖戏票（铅版），票价为两个俄玻罗斯。戏票包给商人经营，这人负责修缮剧场，除去开销略有赢余。自公元前五世纪末叶起，政府对每个穷苦公民发放两个俄玻罗斯的戏剧津贴。

古雅典的戏剧节是民众的节日，在这个节日里，一切事务停办，法庭闭庭，大多数公民以及一些妇女、儿童、奴隶都能看戏，甚至囚犯也可以出狱来看戏。据说雅典妇女只能看悲剧，不能看喜剧，因为喜剧，特别是旧喜剧，不大雅致。古希腊的观众对戏剧是很热情的。他们去看戏时头戴花冠，身穿白色衣服，也有穿红色、褐色或黄色衣服的。观众携带垫子和食物进场，有些人甚至在夜里就去占座位。争座位、吵嘴、打架的事经常发生，忙煞了维持秩序的持棍人（由外国奴隶充当的警察）；法律规定不能把别人挤走，惩罚是死刑。为报复私仇而

进行人身攻击的人，也遭受严厉的惩罚，斯忒西克勒斯曾经在剧场里出手打他的仇人，以致被判死刑。四、五出剧连续上演，没有休息时间。戏不动人，大家就吃吃喝喝；名演员一出场，大家就把饮食收起来，聚精会神地观看。戏演到好处，观众叫好，鼓掌，要求重演。苏格拉底就曾要求重念欧里庇得斯的悲剧《俄瑞斯忒斯》头三行："没有一件说来也可怕的事情，或是痛苦，或是天罚，不是人类所要承担的。"遇到拙劣的表演，观众就叫倒好，或用脚跟踢石凳，用无花果和厄莱亚（一种似橄榄而非橄榄的果实，在我国称为"油橄榄"）打击演员，甚至用石头打击，据说有一次几乎闹出人命案来。观众甚至要求更换节目，演下一出剧。演员埃斯喀涅斯（后来成为著名演说家）就是这样被轰下场的。欧里庇得斯的悲剧《达娜厄》（写宙斯化为金雨引诱达娜厄的故事，已失传）中有一段赞美金钱的剧词，不受欢迎，这剧的演出几乎因此中断。悲剧诗人只能用剧词讨观众的欢心（例如歌颂雅典是民主的城邦）。喜剧诗人可以使剧中人物和观众开玩笑（例如阿里斯托芬的喜剧《云》中的逻辑甲指着一些观众，说他们是"风流汉"），或是向观众扔水果和大麦饼。

古希腊悲剧中的人物通常只有六、七人，喜剧中的人物多一些。演员限于三人，剧中人物由这三个演员轮流扮演，因此同时说话的人物也限于三人。此外还可以雇用不说话或只说一两句话的"额外演员"。演员的音色要好，嗓子要响亮。女角色由男演员扮演，不使用假嗓子。喜剧中不说话的美女由女奴隶扮演，不戴面具。演员戴的面具罩着整个头，面具的嘴部可能起扩大声音的作用，即使是这样，在万人以上的剧场里能使观众听清剧中的每一句诗，已足以令我们现代的建筑师感到惊

奇。悲剧面具眉毛向上扬，嘴角向下垂，脸上的皱纹作垂直线条；喜剧面具作开口笑，脸上的皱纹作曲线线条。喜剧中的面具与被讽刺的人很相似。据说阿里斯托芬上演他的讽刺苏格拉底的喜剧《云》时，在场看戏的苏格拉底曾站起来，让观众把他本人和剧中人物苏格拉底所戴的面具作一番比较。悲剧演员穿高底靴，喜剧演员穿矮底靴，他们身上都塞一些垫子，以增大体型。演员的动作缓慢而富于节奏，靠姿势和声音来表达情感。演唱所用乐器为双管，声音高亢，有时候搭配一架大竖琴，音乐很简单。观众对剧中的歌词过耳成诵，往往于散戏之后，唱着剧中的歌词回家。

初时古希腊戏剧的演出是由诗人自编剧本，自配音乐，自导，自演。索福克勒斯因为嗓子不够响亮，不能担任"主角"，于是出现职业演员。演员要受严格的训练，演出的成败往往系于演员，特别是"主角"。演员稍有疏忽就会闹出笑话。著名演员波罗斯念欧里庇得斯的悲剧《俄瑞斯忒斯》第279行时，把galen' horo（读音为galenoro）分开（即在galen后面顿了一下），念成galen horo，观众听了大笑，因为原来的意思是"我看见了风平浪静"，经他这样一念，意思变成了"我看见了貂鼠"。

古希腊的戏剧演出要求演员表现真实的情感。索福克勒斯的悲剧《厄勒克特拉》中的俄瑞斯忒斯伪装成外邦的报信人，捧着一只装着自己的假骨灰的铜罐来到王宫。他把铜罐交给他的姐姐厄勒克特拉，厄勒克特拉接过手，悲痛欲绝。那位扮演厄勒克特拉的演员波罗斯把他刚死去的独生子的骨灰罐从墓室里取出来，捧在手里演这场戏，发出真实的悲哀，十分动人。还有一个演员扮演正在计划报仇的国王，这时候有一个看管剧

场的人从表演场上走过，那个演员正值义愤填膺，他用王杖向那人打去，竟把他打死了。

朗诵剧词是一种很高的艺术。据说公元前四世纪的政治家狄摩西尼在他第二次向公民大会发表演说时，受到冷遇，他垂头丧气走回家去。他的好友萨堤洛斯，当日著名的悲剧演员，跟着他进入他的家。狄摩西尼向他诉苦。萨堤洛斯说，他能纠正狄摩西尼的缺点，叫他背诵欧里庇得斯或索福克勒斯的一段剧词。狄摩西尼背诵之后，萨堤洛斯跟着就背诵同一段剧词，在狄摩西尼听来，这简直是另外一段剧词。狄摩西尼在萨堤洛斯的指导下，改进了自己的朗诵方式和表情姿势，终于成为古希腊最杰出的演说家。

公元前四世纪，在雅典成立戏剧同业公会，会员包括剧作家、演员、歌队人员、歌队教练、乐师等。这些人被认作宗教仆人，称为酒神的艺人，受人尊敬。希腊联邦会议规定他们的生命财产，不论战时平时，都是不可侵犯的。演员和乐师免服兵役（只此例外），他们能赴各地甚至敌邦演出。有些演员的报酬相当高，据说波罗斯在外邦演两天戏，就获得六千希腊币的报酬。但一般演员很苦，过着流浪生活，靠同业公会救济。

古希腊悲剧的结构形式是很严密的。介绍剧情的一场叫作"开场"，此后是歌队的"进场歌"。歌队进场之后通常有三场戏（最多七场），与三支"合唱歌"彼此交织起来。剧情紧张时加进"抒情歌"或"哀歌"。最后以宁静的"退场"结束，剧中人物及歌队随即退场。各场一般都有新的人物出场。古希腊悲剧诗人一般都重视布局，力求使整出剧的情节成为一个有机体，使场与场之间、场与合唱歌之间有密切的联系。他们和亚理斯多德所重视的只是"三整一律"中的"情节整一律"。

古希腊的演出始终保持着歌队。歌队队员不戴面具，他们的服装轻飘鲜明，可作为剧景的装饰。最初的歌队大概有五十个队员，后来减至十二人。在对话场中，歌队面向剧中人物（背向观众），观看表演。歌队跳舞，唱歌，安慰剧中人物，对剧中事件发表感想，向观众解释情节，代表诗人发表政治见解和哲学思想，有时候预先引起新的气氛，表示有恐怖事件即将发生。有时候歌队甚至参与剧中的活动。亚理斯多德在《诗学》第十八章说："歌队应作为一个演员看待，它的活动应是整体的一部分。"古希腊的露天剧场没有幕。演员往往于演出之前先行上场，摆好姿势以后才开始表演。例如欧里庇得斯的悲剧《俄瑞斯忒斯》开演之前，扮演俄瑞斯忒斯的演员和扮演厄勒克特拉的演员首先出场来，前者躺在宫门前面，后者站在这躺着的病人旁边，然后戏才开始表演。歌队的最大作用是代替幕，歌队唱一只歌，剧中的时间和地点可以发生变化，下一场戏开始时，时间可能已过去若干年月，剧景可能已换成另一个地方。所谓"三整一律"，是后人提出来的，古希腊悲剧诗人并不机械地遵守其中的"时间整一律"（即剧中的时间限于二十四小时或十二小时）和"地点整一律"（即剧中的地点限于一个地方，不得变换）。

古希腊剧场及演出条件使戏剧创作受到一定的限制。剧中必须有抒情成分，人物要少，情节要简单，强烈的情感以及剧烈的动作必须避免，地点和时间受到限制。但是这一切不但没有妨碍古希腊戏剧的发展，反而有助于艺术上的成功。

忒斯庇斯之后的重要悲剧诗人是科里罗斯，他于公元前524至521年之间首次参加悲剧比赛，四十年中写了一百六十出剧，

获得了十三次头奖，被称为“萨堤洛斯剧之王”。忒斯庇斯的演员用酒渣涂面，科里罗斯首先采用面具。

第二个重要悲剧诗人是伯罗奔尼撤人普剌提那斯，他曾于公元前500至497年之间与科里罗斯在雅典争夺戏剧奖赏。他写了五十出剧，其中三十二出是萨堤洛斯剧，据说只得过一次奖赏。他曾经抱怨音乐侵占了戏剧。

第三个重要的悲剧诗人是雅典人佛律尼科斯，他是埃斯库罗斯之前最杰出的悲剧诗人，曾于公元前512至509年之间首次获得奖赏。他的悲剧《腓尼基妇女》于公元前476年上演，获得胜利，甚是有名。这剧写波斯国王薛西斯在萨拉米海湾吃败仗，剧中的歌曲很优美，曾受到喜剧诗人阿里斯托芬的赞扬（见《马蜂》第220行）。他的另一出历史剧《米利都的陷落》写希腊人的殖民城邦米利都于公元前494年被波斯国王大流士攻陷，这剧的演出曾引起全场观众流泪，诗人因此被罚一千希腊币。

此后，雅典产生了三大悲剧家，即埃斯库罗斯、索福克勒斯和欧里庇得斯。

公元前五世纪还有五个著名的悲剧诗人。第一个是涅俄佛戎，他写了一百二十出剧。据说他的《美狄亚》对欧里庇得斯的同名悲剧有影响。

第二个是忒革亚人阿里斯塔耳科斯，他写了七十出剧。他的《阿喀琉斯》曾由罗马诗人恩尼乌斯译成拉丁文。

第三个是开俄斯人伊翁，他写了四十出剧，其中有喜剧。有一年他的悲剧和酒神颂都获得了头奖，为此他送雅典公民一些家乡酒。他的悲剧在当日很受欢迎。文艺理论著作《论崇高》的作者说他的悲剧“无可矫正”，但风格平凡而不崇高。

第四个是厄瑞特里亚人阿开俄斯，他写了四十出剧。据说

他的萨堤洛斯剧仅次于埃斯库罗斯的。

第五个是雅典人阿伽同，他的声名仅次于那三大悲剧家。他于公元前416年首次获得悲剧奖赏，柏拉图的对话《会饮篇》便是记述他在家里庆祝这次的胜利。阿伽同首先虚构人物和情节，他的悲剧《安透斯》写一个年轻人死在一个妇人手里，这种新颖的手法可惜没有人继续采用。他的悲剧《特洛亚的陷落》写整个陷落而不是写其中一个事件，因而失败了。但他善于处理突然的转变，能投合观众的爱好。他的歌曲很纤细曲折。这种标新立异，显示古希腊悲剧在寻找新的出路。

公元前四世纪，雅典在内战失败之后，经济势力崩溃了，民主政治衰落了，悲剧也随之衰落了。这个世纪没有产生杰出的悲剧诗人。比较有成就的是阿斯堤达马斯，他写了许多出剧，只传下九行残诗。他的同名的儿子于公元前340年上演《帕忒诺派俄斯》，大受欢迎，雅典人因此为他立了一座铜像(十年后又才为那三大悲剧家立像)。据说他的悲剧《赫克托耳》是最动人的悲剧之一。这些剧上演的成功，大概得力于演员的表演技术。

西西里岛叙拉古城的僭主狄俄倪西俄斯一世，曾收买埃斯库罗斯的写字台与欧里庇得斯的笔、写字板和竖琴，希望能从这些用具上面获得灵感。他几次参加雅典的戏剧比赛，都没有成功。直到公元前367年，他的悲剧《赫克托耳的尸首的赎取》才在雅典获得头奖，据说他获悉胜利的消息，狂醉而死。他有一出悲剧是抨击柏拉图的，这位哲学家曾在他的宫中作客。

开瑞蒙写了一些只能供人阅读的悲剧。亚理斯多德在《修辞学》第三卷第十二章说，开瑞蒙的风格象演说家的风格那样精确。这种风格不适合于演出。

卡耳喀诺斯是这个世纪最多产的悲剧诗人；他写了一百六

十出剧，获得了十一次奖赏。亚理斯多德在《诗学》第十六章说他的悲剧中的安菲阿剌俄斯从"换装处建筑"旁边的进出口退出去，再度登场时却从神殿中出来，引起观众不满，因而失败了。亚理斯多德在《修辞学》第二卷第二十三章说："例如在卡耳喀诺斯的《美狄亚》剧中，有人控告美狄亚杀了她的孩子们；总之，孩子们是失踪了，因为美狄亚犯了错误，把孩子们送走了。"可见卡耳喀诺斯不同意欧里庇得斯使孩子们死在美狄亚手里。

法塞利斯人忒俄得克忒斯写了五十一出剧。他的悲剧以布局见长，他的老师亚理斯多德曾在《诗学》第十一章把他的《林叩斯》中的"突转"(指情势突然而不是逐渐向相反方向转变) 作为典型的例子，该剧中的达那俄斯要把林叩斯处死，自己反而被处死刑。

摩斯喀翁写历史剧，他的《忒弥斯托克勒斯》写萨拉米战役，他把希腊的小小的海军力量比作砍伐大森林的小斧头。

这世纪末叶的萨堤洛斯剧变成了讽刺剧。拜占庭人皮同的《阿根》讽刺叛离马其顿国王亚历山大而逃赴雅典的哈耳帕罗斯。这剧在印度北部旁遮普的许达斯珀斯(即吉拉木)河畔演出，为亚历山大行军途中庆祝酒神节的节目之一，可能对印度戏剧有影响。明涅耳摩斯的一出萨堤洛斯剧是讽刺医生的。

公元前三至二世纪产生了六十个悲剧诗人。从公元前三世纪初年起，希腊的戏剧中心逐渐移到了埃及的亚历山大里亚城。

雅典的酒神大节举行到公元前120年为止。至此，古希腊悲剧的历史便告结束。

古希腊戏剧在世界文学史上占有光辉的一页。从罗马时期

起，古希腊戏剧，通过改编或翻译，断断续续一直演到现代。如今，雅典城每天都上演古代戏剧。希腊的戏剧节，从一九三八年起，在厄庇道洛斯举行。希腊国家剧院曾于一九七九年十月来我国上演埃斯库罗斯的悲剧《普罗米修斯》（写普罗米修斯盗取天上的火送给人类，因而受到大神宙斯的迫害）和欧里庇得斯的悲剧《腓尼基少女》（写俄狄浦斯的两个儿子为争夺王位而自相残杀的故事）。演出采用传统的古典方式，简单、完整、和谐。人物的思想情感通过语言和姿态表达出来。舞台上气氛庄严，肃穆。演员精神饱满，态度认真，动作准确，情感真实。歌队造型优美，注重构图。两出戏的演出非常吸引人，观众席上也是一片肃穆，两千多年前的悲剧依然熠熠放光彩，真是个奇迹！

二 埃斯库罗斯

（1） 埃斯库罗斯的悲剧创作

埃斯库罗斯（公元前525—456）生在雅典领土阿提卡西部的厄琉西斯。他父亲是厄琉西斯贵族，拥有田产和葡萄园。埃斯库罗斯年轻时曾亲眼看见雅典僭主制度的暴政和民主制度的建成。他壮年时曾参加马拉松战役、萨拉米战役和普拉泰亚战役，抗击波斯侵略军 。

他于公元前499年第一次参加悲剧比赛，但是失败了；直到公元前484年他才获得胜利。公元前470年左右，他赴西西里，在叙拉古城的僭主希厄戎的宫中作客，在那里写了一出悲

剧，叫做《埃特纳女人》，庆祝埃特纳城的建立。公元前468年，他在比赛中败于年轻的索福克勒斯，他当时很生气，认为是由于政治原因而失败的，因为那次的评判员是临时改由土地贵族寡头派的领袖客蒙和其他九位将军担任的。他于公元前458年重赴西西里，公元前456年死在该岛南部的革拉城。他曾为自己写过一首墓志铭：

> 雅典人埃斯库罗斯，欧福里翁之子，
> 躺在这里，周围荡漾着革拉的麦浪；
> 马拉松圣地称道他作战英雄无比，
> 长头发的波斯人听了，心里最明白。

诗人仿佛把他在战场上立下的功劳看得比他在戏剧上的成就重要得多。

埃斯库罗斯写过七十出剧（一说九十出），生前得过十三次奖赏；他死后，他的儿子欧福里翁把他的遗作拿出来上演，又获得了四次奖赏。他的悲剧只传下七出完整的，这七出按照演出年代大致这样排列：

（一）《乞援人》，公元前490年左右上演（一说公元前463年上演）。

（二）《波斯人》，公元前472年上演，得头奖。

（三）《七将攻忒拜》，公元前467年上演，得头奖。

（四）《普罗米修斯》，公元前465年左右上演（一说公元前469年上演）。

（五）《阿伽门农》，公元前458年上演，得头奖。

（六）《奠酒人》，公元前458年上演，得头奖。

（七）《报仇神》，公元前458年上演，得头奖。

埃斯库罗斯是个战士，他的爱国热情在他的悲剧中处处流露。《波斯人》写波斯海军在萨拉米海湾全军覆灭，以反衬出希腊人的伟大胜利。剧中描写的海战，轰轰烈烈，充分表现了希腊人英勇战斗的精神。诗人借这剧抨击波斯的专制与奴役，赞扬雅典的民主与自由，歌颂抗击波斯侵略的卫国战争。这是现存的唯一以当时现实为题材的希腊悲剧。《七将攻忒拜》写俄狄浦斯的两个儿子，厄忒俄克勒斯和波吕涅刻斯，争夺王位的战争。波吕涅刻斯带着外邦的军队回来攻打祖国，厄忒俄克勒斯则竭力保卫城邦。诗人在剧中把波吕涅刻斯作为叛徒来处理。雅典被放逐的僭主希庇亚斯曾于公元前490年参加马拉松战役，企图借波斯兵力进行复辟；斯巴达被放逐的国王得马剌托斯曾于公元前480年随波斯国王来攻打希腊。诗人有意借波吕涅刻斯来影射这两个叛徒，所以剧中说阿耳戈斯人讲的是外国语，暗指波斯语。阿里斯托芬曾在他的喜剧《蛙》中借埃斯库罗斯的嘴说，看过这出戏的人个个都想当兵打仗。诗人并且在《报仇神》中劝雅典人同外国人打仗，因为波斯人的威胁还没有解除。诗人对于侵略战争则竭力反对，他在《阿伽门农》中，对阿伽门农弟兄侵略特洛亚一举予以猛烈的抨击。

公元前五世纪上半叶，土地贵族寡头派与工商业界民主派之间的政治斗争，比民主改革时期的政治斗争更为尖锐。埃斯库罗斯虽然身为贵族，却突破了他所受的限制，加入民主派。他拥护民主制度，提倡民主精神。《报仇神》中的歌队赞美雅典为由人民治理的民主城邦，剧中的仇杀案是由雅典的战神山法庭用民主方式判决的。《乞援人》剧中的阿耳戈斯王珀拉斯戈斯认为重大的事情须取得人民的同意才能作出决定。英雄时代的巴赛勒斯（意思是“军事首领”）都是些独裁首领，但是古希腊的

悲剧诗人一般都这样把他们描写成立宪君主，借此鼓吹自己的时代的民主精神。埃斯库罗斯对于残暴的僭主是深恶痛绝的，曾在《普罗米修斯》中把宙斯描写成一个典型的僭主。诗人虽然在政治上属于民主派，但是他有时却用贵族眼光来看当时的社会现实。例如，他在《报仇神》中借雅典娜女神的嘴劝雅典人“不要把法律的味道变苦了”，意思是法律不得随便增删，借此表示他不满意于民主派限制贵族元老院的政治权利。这就表示他的政治观是矛盾的，有其保守的一面。他主张调停雅典内部的政治斗争，在《报仇神》中劝雅典人不要起内讧，因为该剧上演时，客蒙的党羽正在企图发动政变，而民主派则急于要为厄菲阿尔忒斯被刺一事向寡头派报复。

诗人的宗教观也是矛盾的。他出生在崇拜农神得墨忒耳的中心地点厄琉西斯，却没有参加过敬奉这位女神的秘密宗教仪式，这表示他对这种教仪有抵触情绪。他在《普罗米修斯》中竭力攻击宙斯，对众神抱敌视态度，但是他在《俄瑞斯忒亚》三部曲（包括《阿伽门农》、《奠酒人》和《报仇神》）中却赞美众神，把宙斯当作一位公正的神。诗人的命运观也是矛盾的。古希腊人不理解所谓命运乃是历史的必然趋势、事物的规律，因而把他们不能解释的种种遭遇统统归之于命运。诗人也是如此，他把三位命运女神当作最高的神，认为她们的威力是无比强大的，甚至连众神，包括宙斯在内，都受她们控制。例如普罗米修斯为了帮助人类求生存与进步，为了实现自己的理想而遭受莫大的痛苦，这是埃斯库罗斯所不能解释的，他认为普罗米修斯所受的痛苦是他命中注定的。其实按照事物发展的规律，任何进步事业必然会受到旧势力的阻挠，遇到困难。但埃斯库罗斯既认为命运支配着人的行动，又认为人应当选择自己的行为，对自

己的行为负责。他把他剧中人物描写为行动自由的人，例如阿伽门农的被杀并不是完全由于他命该如此，而是因为他有罪，特别是因为他杀了自己的女儿伊菲革涅亚来祭神，而克吕泰墨斯特拉之杀阿伽门农也并不是由于神的指使，而是出于她个人的报复动机。伴随命运观而来的，是因果报应观念，先人造孽，受了诅咒，便祸延后代，引起循环不已的报复行为，产生一系列流血斗争。

《俄瑞斯忒亚》三部曲中充满了世代仇杀与因果报应，克吕泰墨斯特拉为报女儿伊菲革涅亚被杀之仇而杀阿伽门农，俄瑞斯忒斯为报杀父之仇而杀他母亲克吕泰墨斯特拉，而他们两人之死又与阿伽门农的祖先所承受的诅咒有关。但是诗人又因为受了他自己时代的法制精神的感染，努力突破他所承受的因果观念。例如《报仇神》中的报仇神要为克吕泰墨斯特拉之死向俄瑞斯忒斯报复，但这一仇杀案件由雅典法庭来判决，这就表明法治观念战胜了因果观念。

埃斯库罗斯的思想矛盾反映了雅典早期民主派的特点，他们在政治、经济上适当限制贵族的权力，适当满足自由民的愿望，并且力图使先进的思想与传统观念调合起来。

埃斯库罗斯开始创作时，古希腊悲剧尚处于早期发展阶段。诗人对于戏剧艺术有许多重要贡献，他使悲剧具有雄伟的人物和完备的形式。

埃斯库罗斯所创造的人物都是些意志坚强、气魄雄伟的人物。他剧中的人有些象神，不大象真实的人；他剧中的神又有些象人，不大象尊严的神。但是，一般说来，埃斯库罗斯的人物是固定的，他们的性格没有什么发展。

埃斯库罗斯的歌队占据相当重要的地位，因此他剧中的抒

情气氛十分浓厚。他的歌队与剧中人物有密切关系。歌队参与剧中的活动，推动情节向前发展。

埃斯库罗斯的作品，据我们所知，除了《波斯人》和与《波斯人》同时上演的两出悲剧（已失传）而外，都是"三部曲"。"三部曲"采用神话中连续发展的三个故事为题材。

"三部曲"的结构比较难，既要顾到每出戏本身结构的完整，又要顾到各剧之间的联系。第一部曲要解决本身的问题，同时又要提出新的问题，留待下一部曲解决。第二部曲也是如此。第三部曲须提出作者的结论。在大的结构上，埃斯库罗斯对《俄瑞斯忒亚》三部曲的处理是很成功的。但是，就每出剧而论，埃斯库罗斯的布局，一般说来，是相当简单而且松散的，剧情的发展十分缓慢。古希腊悲剧的布局还有待于诗人们的努力，使之趋于完美。

埃斯库罗斯很熟悉演出技巧，他的剧都是他自导自演。据说轻飘鲜明的服装、高底靴等都是由他首先采用的。他的表演很豪华，富于色彩，十分动人。《乞援人》中有五十个穿白袍的埃及女子翩跹起舞，《阿伽门农》中的希腊联军统帅乘战车进场，《报仇神》剧尾举行火炬游行，这些场面都是很壮观的。

埃斯库罗斯的风格很庄严、崇高，雄浑有力，与他的悲剧中所表现的强烈的严肃的斗争相适应，但有时过分夸张，以致意义晦涩难解。他的想象力很强，词汇丰富，比喻的范围很广，但有些比喻很奇特，例如他把干燥的尘埃称为"泥土的孪生姐妹"，把宙斯的鹰称为"有翅膀的狗"。

埃斯库罗斯最杰出的悲剧是《阿伽门农》，他的最著名的悲剧是《普罗米修斯》。《普罗米修斯》的情节如下：宙斯在普罗米修斯的帮助下推翻了他父亲克洛诺斯而获得王权，他把各种特

权分配给众神，但对于人类他不但不关心，反而认为他们太愚蠢，要把他们毁灭，另行创造新的人类。普罗米修斯同情人类的苦难，把天上的火偷来送给人类，并且把科学、文字、医药、占卜术等都传授给凡人，使他们有了技术、知识和智慧，能战胜一切困难与危险，获得生存。宙斯为这事很生气，叫火神赫淮斯托斯把普罗米修斯绑在高加索悬崖上。河神俄刻阿诺斯前来劝普罗米修斯同宙斯妥协，被他拒绝了。神使赫耳墨斯前来强迫普罗米修斯说出那关系到宙斯的命运的秘密(即宙斯如果同某位女神结婚，他将被那位女神所生的儿子推翻)，普罗米修斯坚决不肯说出，他宁肯被打入地下深坑，忍受千万年痛苦，也不向宙斯屈服。普罗米修斯为人类的生存而受苦，为进步的理想而奋斗，这种精神是永远令人感动的。宙斯残忍暴虐，专制横行，他迫害人类，引诱一个凡间女子，这一切表明他是个不正义的神，是个典型的僭主。这是专制统治与反专制统治的斗争，反映了土地贵族寡头派与雅典工商民主派之间的搏斗。普罗米修斯成了民主派的化身，从古到今受到人们的称颂。马克思称普罗米修斯为“最高尚的圣者和殉道者”①，并且把普罗米修斯对赫耳墨斯说的“一句话告诉你，我憎恨所有的神”一语，作为哲学“用以敌视天地诸神的格言”②。除了攻击宙斯外，普罗米修斯还讽刺河神的怯懦和世故。挖苦赫耳墨斯的奴才根性。所以马克思说，希腊的众神在埃斯库罗斯的《普罗米修斯》剧中被打得遍体鳞伤，几乎死去。③

---

① 引自《德谟颉利图自然哲学与伊壁鸠鲁自然哲学的区别》序言，见《马克思恩格斯早期著作选》，苏联国家政治书籍出版社，莫斯科，1956年俄文版第25页。

② 见《马克思恩格斯早期著作选》，俄文版第24页。

③ 参看《马克思恩格斯全集》俄文版第1卷第403页。

埃斯库罗斯死后，他的名声很快就衰落了。五十年后，阿里斯托芬在他的喜剧《蛙》里对他推崇备至，认为他的作品有教育意义。埃斯库罗斯的悲剧在古代影响不大。在后世，到了十九世纪，他的作品经过校勘，才开始受到广泛的重视，产生了较大的影响。据拉法格的回忆录所载，埃斯库罗斯是马克思最爱好的作家之一，马克思每年都重读一遍埃斯库罗斯的原文剧本，而《普罗米修斯》则是他最爱好的作品。恩格斯称埃斯库罗斯为“悲剧之父”，说他是“有强烈倾向的诗人”①。

（2）《阿伽门农》

《阿伽门农》是最杰出的古希腊悲剧，也是最难理解的作品。②

这剧的背景如下。庇萨国王俄诺马俄斯预知他会死在他未来的女婿手中，因此同那些向他的女儿希波达墨亚求婚的人赛车，凡是赛输的人都被他处死。弗利基亚国王珀罗普斯收买了俄诺马俄斯的车士米尔提罗斯，叫他把俄诺马俄斯的车轴外端的制轮楔取下来。俄诺马俄斯车毁人亡，珀罗普斯因此获胜。珀罗普斯后来感觉羞耻，因此把米尔提罗斯推下海淹死了。米尔提罗斯坠海时，曾诅咒珀罗普斯一家人不得好死，这是这家

① 《恩格斯致敏·考茨基》，见《马克思恩格斯选集》人民出版社1972年版第4卷第454页。

② 夫楞开尔(E.Fraenkel)校勘的《阿伽门农》(牛津本，1950)有注解828页，算来每行诗有半页解释，论证甚详，是大本子，如译成中文，有百余万言。但剧中疑难句尚多，各家注本互相争论，莫衷一是。这剧已有石璞译本，为商务印书馆《万有文库》第2集第576种，一九三七年。还有叶君健译本《亚格曼农王》，文化生活出版社，一九四六年。《埃斯库罗斯悲剧二种》(人民文学出版社，1961、1979年)也收有此剧。

族的祸害的根源。珀罗普斯和希波达墨亚的儿子堤厄斯忒斯曾诱奸他的弟兄阿特柔斯的妻子阿厄洛珀，并且同阿特柔斯争夺王位，因此被阿特柔斯放逐。他出走的时候，把阿特柔斯的儿子普勒斯忒涅斯带走；他把这孩子养大后，叫他去杀他父亲阿特柔斯，哪知普勒斯忒涅斯反而被他父亲杀死了。阿特柔斯后来假意同堤厄斯忒斯和解，请他赴宴，把堤厄斯忒斯的两个儿子杀来给他吃。众神为这事诅咒阿特柔斯一家人不得好报。堤厄斯忒斯糟踏自己的女儿珀罗庇亚，使她怀孕。阿特柔斯娶珀罗庇亚为妻，以为她是忒斯普洛托斯的女儿。珀罗庇亚生埃癸斯托斯。阿特柔斯曾叫埃癸斯托斯去杀他的父亲堤厄斯忒斯，阿特柔斯本人反而被埃癸斯托斯杀死了。在阿伽门农（阿特柔斯的儿子，一说是普勒斯忒涅斯的儿子）攻打特洛亚的期间，埃癸斯托斯和阿伽门农的妻子克吕泰墨斯特拉通奸。

《阿伽门农》的情节如下。在“开场”里，有一个守望人趴在王宫屋顶上。他自言自语地说：“今夜里，我照常观望信号火炬——那火光将从特洛亚带来消息，报告那都城的陷落，——因为一个有男人气魄、盼望胜利的女人是这样命令我的。”“女人”指克吕泰墨斯特拉，她是摄政王后。守望人的话暗指王后野心勃勃，手段毒辣。他随即叹道：“当我想唱唱歌，哼哼调子，挤一点歌汁来医治我的瞌睡病的时候，我就为这个家的不幸而悲叹，这个家料理得不象从前那样好了。”这句话暗示王后有不轨的行动，这是一个不祥的基音。片刻后，远处有火光出现。守望人望见了，发出欢呼声：“欢迎呀，火光，你在黑夜里发出白天的光亮，作为发动许多阿耳戈斯歌舞队的信号，庆祝这幸运！哦嗬，哦嗬！我给阿伽门农的妻子一个明白的信号，叫她从榻上起来，在宫中欢呼，迎接火炬，因为特洛亚的

都城已经陷落了。"守望人在屋顶上跳舞，兴高采烈地说："愿这个家的主人回来，我要用这只手握着他的可爱的胳臂。"观众知道这个兵士不会有这种机会，也不会再出场，因为阿伽门农归来时，气氛一定很紧张，诗人不可能有闲笔来写这个人物。守望人随即忧郁起来，他叹道："其余的事我就不说了，所谓一头巨牛压住了我的舌头；这宫殿，只要它能言语，会清清楚楚讲出来；我愿意讲给知情的人听；对不知情的人，我就说已经忘记了。"短短三十九行开场诗，点明时间、地点和剧情，暗示有不祥的预兆。[①] 诗是这样简单而又意义深远。诗人同时把一个普通兵士写活了，这人物显示了自己的性格，吐露了自己的情感。

"进场歌"用抒情的笔调交代剧情。歌队中的十二个阿耳戈斯长老回忆十年前阿伽门农和他的弟弟墨涅拉俄斯率领希腊联军渡海到特洛亚去惩罚那拐走了墨涅拉俄斯的妻子海伦的帕里斯。他们唱道："事情还是那样子，但是将按照注定的结果而结束。"古时曾有预言，说特洛亚将在战争的第十年陷落。长老们当时还不知道胜利的消息，他们问王后（尚未出场）有什么消息，竟派人传令举行祭祀。他们时而预料有祸患，时而又由于王后命令举行祭祀而怀抱着希望。他们回忆起当初曾见两只鹰啄食一只兔子。他们唱道："那军中聪明的先知回头望见那两个性情不同的阿特瑞代（按：指元帅弟兄），就知道那两只吃兔子的好战的鸟象征那两个率领军队的将领，因此这样解释这预兆：'这远征军终于会攻陷普里阿摩斯的都城，城外所有的牛羊，人民的丰富财产，将被抢劫一空；但愿嫉妒不会从神那里

① 参看《埃斯库罗斯悲剧二种》第55—56页。

下降，使特洛亚即将戴上的结实的嚼铁，这远征的军旅，暗淡无光！'"先知的话是一个警告。女猎神阿耳忒弥斯怜悯兔子惨死，她不让海上起顺风，阻挠希腊联军开赴特洛亚。她要求另一次献祭，要阿伽门农杀他的女儿伊菲革涅亚来祭她。"那会引起家庭间的争吵，使妻子不惧怕丈夫。""进场歌"的叠唱句是："唱的是哀歌，但愿吉祥如意"。长老们对出师的回忆是悲惨的，这时的忧郁情调与守望人刚才的欢乐心情成为鲜明的对照。

阿伽门农为了祈求顺风，竟把他的女儿杀来祭神。歌队唱道：

> 他受了强迫戴上轭，他的心就改变了，不洁净，不虔诚，不畏神明，他从此转了念头，胆大妄为。凡人往往受"迷惑"那坏东西怂恿，她出坏主意，是祸害的根源。因此他忍心作他女儿的杀献者，为了援助那场为一个女人的缘故而进行报复的战争，为舰队而举行祭祀。她的祈求、她呼唤"父亲"的声音、她的处女时代的生命，都不曾被那些好战的将领所重视。她父亲作完祷告，叫执事人趁她诚心诚意跪在他袍子前面的时候，把她当一只小羊举起来按在祭坛上，并且管住她的美丽的嘴，不让她诅咒他的家。

这是阿伽门农所犯的第一项罪过。悲剧的气氛进一步加强了。这支合唱歌并不十分美，但与剧情紧密联系。整个合唱歌长达二百一十八行，连喜剧诗人阿里斯托芬都嫌它太长了，但是没有一节诗可以删去。

古希腊悲剧的每一场通常都有一个新人物出场。这剧"第一场"里出场的新人物是王后克吕泰墨斯特拉，她告诉歌队长："你将听到一件出乎意料的可喜的事——阿耳戈斯人已经攻陷

了普里阿摩斯的都城了！”歌队长疑心是谣言，问王后有无证据。王后于是述说信号火光：“那奔跑的火炬使劲跳跃，跨过海，欢乐地前进……。那松脂火炬象太阳一样把金色的光芒送到马哈斯托斯山上的望楼前。……那火须飘过那俯瞰萨洛尼科斯海峡的海角，依然在燃烧。跟着就下降，到达了阿刺克奈翁山峰……，然后从那里落到阿特瑞代的屋顶上，这光亮是伊得山上的火焰的儿孙。……这就是我告诉你的证据和信号——我丈夫从特洛亚传递给我的。”这三十六行描写火光的诗是很著名的。这是荷马史诗的风格，是埃斯库罗斯描写地理的雄浑诗句，是王后编造出来蒙骗长老们的虚假故事，但出自一个女人的嘴不合身分。维拉尔(Verral)认为这火光传递是假想的，实际上是王后的情人埃癸斯托斯在海边望见阿伽门农凯旋归来的船只，因而发出信号，叫王后作好谋杀的准备。同意这个说法的人，认为阿伽门农不可能在一日之间航行过四百公里的海面而归来。这是现代戏剧艺术的理论，古希腊的戏剧诗人是不大理会这种时间和距离上的矛盾的。

王后警告说：“只要他们尊重那被征服的土地上保护城邦的神祇和庙宇，他们就不会在俘虏别人之后反而成为俘虏。愿我们的军队不要怀抱某种欲望，为了贪财去劫掠那些不应当抢夺的东西；因为他们还须争取回家的安全，沿着那双程跑道的回头路归来。如果军队没有冒犯神明而得归来，那些受害者的悲愤就会缓和下来，只要没有意外的事情发生。”这句话说得很奇怪，不吉祥，与盼望凯旋军归来的欢乐心情不协调。王后继续说：“这就是我，一个女人，讲给你听的。但愿好事成功，这个我们一定看得见；我宁可要这快乐，不要那莫大的幸福。”这些话是双关语，听众懂得，长老们却不理解。

王后进宫后，歌队在“第一合唱歌”里谴责帕里斯曾到墨涅拉俄斯家里“拐走了一个有夫之妇，玷污了宴客的筵席” 谴责海伦“轻捷地穿过了大门，敢于做没人敢做的事。”歌队这样描述墨涅拉俄斯的心情：“那梦中出现的使人信以为真的形象会引起一场空欢喜，当一个人以为他看见了亲爱的人——那也是徒劳；因为那幻影已从他怀中溜掉，再也不跟着睡眠的随身翅膀归来。这便是那宫中炉边的伤心事。”这一段原诗很费解。英国著名学者墨雷(G. Murray)是这样翻译的：“(A shape……) from his arms it vanisheth, as a bird along the windways of sleep.” 他解释说：“Then we have a description of the misery of Menelaos, a description so wonderful that I dare not quote my inadequate translation.” 墨雷自知他的译文词不达意，不敢引用，可见这一段诗是很难理解的。大概是说，梦中人已醒，所以那幻影再也不能回来。或解作：“再也不能沿着睡眠的道路飞回。”此外，还有许多种不同的解释。

长老们叹道：

> 此外还有更伤心的事呢；一般的说，在每一个家里都可以看出为那些一起从希腊动身的兵士而感觉的难以忍受的悲哀，是呀，多少事刺得人心痛啊！送出去的是亲爱的人，回到每一个家里的是一罐骨灰，不是活人。战神在戈矛激战的地方提起一架天平，用黄金来兑换尸首，他从特洛亚把火化了的东西送给它们的亲人，那是使人流泪的沉重的砂金，代替人身的骨灰，装在那轻便的瓦罐里的。他们哀悼死者，赞美这人善于打仗，那人在血战中光荣地倒下，为了别人的妻子的缘故；有人这样低声抱怨，对案件的主犯阿特瑞代发出的悲愤正在暗地里蔓延。

这是哀歌，是愤懑，而不是胜利的欢呼。

长老们进而谴责阿伽门农，判了他死刑："市民的忿怒的话是危险的，公众的诅咒引起的债务需要偿还。我怕听黑暗中隐藏着的消息，因为神并不是不注意那些杀人如麻的人；一个人多行不义，虽然侥幸成功，但是那些穿黑袍的报仇神终于会使他命运逆转，受尽折磨，以至湮没无闻；他一旦被毁灭了，便无法挽救。一个人名声太响了，也是危险，因为电光会从宙斯眼里发射出来。"这剧的主要意义在于反对不正义的战争，剧中处处提起这个论点。

在"第二场"里进场的新人物是传令官。一般的报信人不表示个人的情感，也不具有性格。这个传令官一上场却说：

> 啊，我的祖国，阿耳戈斯的土地！一别十年，今天好容易回到你这里！多少希望都断了缆，只有一个系得稳。真没想到我还能死在阿耳戈斯，分得一份最亲切的墓地。土地啊，我现在向你欢呼！太阳光啊，我向你欢呼！这地方最高的神宙斯啊！皮托的王（按：指阿波罗）啊！请不要再开弓向我们射箭！我们在斯卡曼德洛斯河边已经被你恨够了，现在，阿波罗王啊，请作我们的救主和医神！我要向那些聚在一起的神致敬，特别向我的保护神赫耳墨斯，亲爱的传令神致敬，他是我们传令的人所崇奉的神；还有那些派遣我们出征的众英雄，（按：指各城邦已经老死的先王），我请求他们好心好意迎接戈矛下残余的军队。

传令官的心情是忧郁的。他随即请求王宫欢迎阿伽门农归来："好好欢迎他吧，这是应当的，因为他已经借报复神宙斯的鹤嘴锄把特洛亚挖倒了，它的土地破坏了，它的神祇的祭坛和庙宇不见了，它地里的种子全都毁了。"这些话实际上是数阿伽门

农在特洛亚犯下的罪行。这都城陷落的时候，杀烧甚惨，希腊人甚至把天神的庙宇也毁坏了，在古希腊人看来，这是弥天大罪，应当受到神的惩罚。

下面的对话带有悲剧的意味。

歌队长　从希腊军中回来的传令官，愿你快乐！

传令官　我快乐，即使神叫我死，我也不拒绝。

歌队长　你是不是因为思念祖国而苦恼？

传令官　我思念，眼里充满了快乐的泪。

歌队长　那么你害的是一种舒服的病。

传令官　什么？请你解释解释，我才懂得你的话。

歌队长　你思念那些思念你的人。

传令官　你是不是说家乡也思念那怀乡的军队？

歌队长　是呀，我这忧郁的心时常在呻吟。

传令官　你心里为什么这样忧郁？

歌队长　缄默一直是我避祸的良方。

传令官　怎么？国王出征在外的时候，你害怕谁呀？

歌队长　怕得厉害，用你的话来说，死了好得多。

传令官然后诉说战争的痛苦："我们的床榻就摆在敌人的城墙下，天空降下的露水和草地上的露珠把我们打湿了，它经常为害，使衣服上的绒毛里长满了小东西(按：指霉)。"

王后突然出来向传令官说："请他，城邦爱戴的君王，快快回来！愿他回来，在家里发现他的妻子很忠实，和分别时候的人儿一样，他家看门的狗，对他怀好意，对那些仇视他的人却怀敌意；在其他各方面，也是一样，在这长久的时间内，她连封印都没有破坏一个。说起从别的男子那里来的快乐，或者流言蜚语，我根本不知道，就象我不知道金属的淬火一样。这

就是我的夸口的话，纯粹是真情，一个高贵的妇人这样大声说话，没有什么可耻。”这是虚伪。她说完又突然离去。歌队长讽刺传令官没有听懂王后的话，他说：“她说完了，你是这样理解她的意思，但是在明眼的解释者看来，她的话很漂亮。”只是外表漂亮而已。

歌队长问起墨涅拉俄斯的消息，回答是：“他本人和他的船只已不在军队的眼前了。”也不知他是活着还是死了。传令官跟着就叙述希腊船只的毁灭：“电火和海水本来有大仇，居然结成了联盟，为了表示它们的信义，毁灭了阿耳戈斯人的不幸的军队。昨夜里灾难自暴风雨的海上袭来，从色雷斯来的大风吹得船只互相碰撞，它们在狂风暴雨的猛烈的袭击下，在凶恶的牧羊人的鞭打下，沉没不见了。等太阳的亮光一出现，我们就看见爱琴海上开放了花朵，到处是阿耳戈斯人的尸首和船只的残骸。”军队的毁灭使王后的复仇计划容易执行。传令官下。这人物的性格不及守望人的鲜明。

“第二合唱歌”不歌颂胜利，而谴责海伦：“我要说当初去到特洛亚的是一颗温柔的心，富贵人家喜爱的明珠，眼里射出的柔和的箭，一朵迷魂的、爱情的花。但是忿怒之神后来使这婚姻产生痛苦的后果，她在宾主之神宙斯的护送下，扑向普里阿摩斯的儿子们，她是个为害的客人、为害的伴侣，惹得新娘哭泣的恶魔！”

从“开场”到“第二合唱歌”，总共782行，几乎占全剧之半，完全是为阿伽门农的登场作准备。

“第三场”里出场的人物是阿伽门农和卡珊德拉，他们乘战车进场，景色壮观。直到这时，剧中的冲突才开始发展。

歌队长并没有献上隆重的祝辞，而是对阿伽门农发出警

告："许多人讲究外表，不露真面目，在他们违反正义的时候；人人都准备和受难者同声哭泣，但是悲哀的毒刺却没有刺进他们的心；他们又装出一副与人共欢乐的样子，勉强他们的不笑的脸…。但是一个善于鉴别羊的牧人，不至于被人们的眼睛所欺骗，在它们貌似忠良，拿搀了水的友谊来献媚的时候。"歌队长进而指责阿伽门农："你曾为了海伦的缘故率领军队出征，那时候，不瞒你说，在我的心目中，你的肖像颜色配得十分不妙，你没有把你心里的舵掌好。"歌队长最后说："你总可以打听出哪一个公民在家里为人很正直，哪一个不正派。"阿伽门农似乎听懂了，他说："我很有经验——因为我对那面镜子，人与人的交际很熟悉，——可以说那些对我貌似忠实的人不过是影子的映象罢了。……其余的有关城邦和神的事，我们要开大会，大家讨论。健全的制度，决定永远保留；需要医治的毒疮，就细心地用火烧或用刀割，把疾病的危害除掉。"这些话表示阿伽门农愿意听取人民的意见，有一定的民主精神。

王后自宫中出来，她对歌队说："市民们，阿耳戈斯的长老们，我当着你们表白我对丈夫的爱情，并不感觉羞耻；因为人们的羞怯随着时间而消失。我所要说的不是从别人那里听来的，而是我自己所受的苦痛生活，当他在特洛亚城下的时候。首先，一个女人和丈夫分离，孤孤单单坐在家里，已经苦不堪言，何况还有人带来坏消息，跟着又有人带来，一个比一个坏，他们大声讲给家里的人听。说起创伤，如果我丈夫所遭受的象那些继续流进我家的消息所说的那样多，那么他身上的伤口可以说比网眼更多。如果他象消息里所说的死了那样多次，那么他可以夸口说，他是第二个三身怪物革律翁，在每一种形状下死一次，这样穿上了三件泥衣服。"言外的意思是希望阿

伽门农死去。王后随即致颂辞："我要称呼我丈夫作家里看门的狗，船上保证安全的前桅支索，稳立在地基上撑持大厦的石柱，父亲的独生子，水手们意外望见的陆地，口渴的旅客的泉水。让嫉妒躲得远远的吧！我们过去所受的苦难已经够多了！"这颂辞词藻华丽，过分夸张。古希腊人认为被人家恭维得太过火了，会遭惹天神的嫉妒。王后却是有意引起天神的嫉妒。她继续说："现在，亲爱的，快下车来！但是，主上啊，你这只曾经踏平特洛亚的脚不可踩在地上。婢女们，你们奉命来把花毡铺在地上，为什么拖延时间呢？快拿紫色毡子铺一条路，让正义之神引他进入他意想不到的家！至于其余的事，我的没有昏睡的心，在神的帮助下，会把它们正当地安排，正象命运所注定的那样。"这段话里有双关语，"家"指阿伽门农的家和冥王的家。"紫色"象征血。王后有意使阿伽门农犯傲慢罪，用他的死来赎罪。众婢女铺上紫色的地毡，王后向阿伽门农行跪拜礼。这是对东方君主致敬的礼仪，后来亚历山大东侵时曾接受这种礼仪，这件事曾在当日的希腊军中引起严重的争论。古希腊人认为那是专制的象征。

阿伽门农的答辞如下："勒达的后裔，我家的保护人，你的话和我们别离的时间正相当，因为你把它拖得太长了。但是适当的称赞——那颂辞应当由别人嘴里念出来。此外，不要把我当一个女人来娇养，不要把我当一个东方的君主，趴在地下张着嘴向我欢呼，不要在地上铺上绒毡，引起嫉妒心。只有对天神我们才用这样的仪式表示敬意；一个凡人在美丽的花毡上行走，在我看来，未免可怕。"阿伽门农已看出颂辞的真正性质，对克吕泰墨斯特拉表示厌恶。王后于是改变策略，玩弄阿伽门农的虚荣心。这段对话如下：

克吕泰墨斯特拉　普里阿摩斯如果这样打赢了，你猜他会怎么办？

阿伽门农　我猜他一定在花毡上行走。

克吕泰墨斯特拉　那么你就不必害怕人们的谴责。

阿伽门农　可是人民的声音是强有力的。

克吕泰墨斯特拉　但是不被人嫉妒，就没人羡慕。

阿伽门农　一个女人别想争斗！

克吕泰墨斯特拉　但是一个幸运的胜利者也应当让一手。

阿伽门农　什么？你是这样重视这场争吵的胜利吗？

克吕泰墨斯特拉　让步吧！你自愿放弃，也就算你胜利。

阿伽门农　也罢，如果你一定要这样，就叫人把我的靴子，在脚下伺候我的高底鞋，快快脱了；当我在神的紫色料子上面行走的时候，愿嫉妒的眼光不至于从高处射到我身上！

阿伽门农性格软弱，他终于答应了。他在下车的时候对妻子说："至于这个客人，请你好心好意引她进屋。""客人"指卡珊德拉，是普里阿摩斯的女儿，为阿伽门农分得的女俘。国王的话说得非常愚蠢，他带回这个侍妾，也是他被杀的原因之一。

阿伽门农踏着紫色地毡进宫时，王后欣喜若狂，她嚷道："海水就在那里，谁能把它汲干？那里产生许多紫色颜料（按：指紫色的贝壳），价钱不过和银子相当，而且永远有新鲜的，可以用来染地毡。我们家里，啊，国王，谢天谢地，贮藏着许多织品，这王宫从来不知道什么叫缺乏。我愿意许愿，拿许多块绒毡来踩，如果神示吩咐我家这样作，当我想法救回这条性命的时候。……啊，宙斯，全能的宙斯，使我的祈祷实现吧，愿你多多注意你所要实现的事。"这后一句也是双关语。王后进宫。

长老们未能使阿伽门农完全懂得他们发出的警告，因此感

到恐惧。他们在“第三合唱歌”里唱道：“我如今亲眼看见他们凯旋，我自己是个见证；但是我的心自己学会了唱报仇神的不须弦琴伴奏的哀歌，一点也感觉不到来自希望的可贵的勇气。我的内心不是在乱说——这颗心啊，它正在那旋到底的旋涡里面绕着那预知有报应的思想转来转去。……但是一个人的生命所必需的血，一旦提前流到地上，谁能念咒把它收回？”

“第四场”里实际上进场的人物是卡珊德拉。王后突然出来叫卡珊德拉下车，这女子以沉默表示抗议，她的沉默更能显示她的心理反应，给观众以深刻的印象。王后恼怒地说：“我没有功夫在大门外逗留，因为羊牲正站在那中央的神坛，等候着燔祭。……她准是疯了，胡思乱想；她从那刚陷落的都城来到这里，还不懂得怎样忍受这嚼铁的羁束，在她还没有流血，使她的火气随着泡沫一起吐出之前。”这些都是双关语。卡珊德拉性格倔强，只有她没有被克吕泰墨斯特拉压服。

王后进宫后，卡珊德拉才开言，呼唤阿波罗。她曾为阿波罗所爱，阿波罗教她预言术，她学会之后，却不顺从神的意愿，阿波罗因此不叫人相信她发出的预言。卡珊德拉这时走向宫门，她嚷道：“这是不敬神的家——它能证实里面有许多亲属间的杀戮和砍头的凶事——一个杀人的场所，地上洒满了血。……这里有婴儿们在哀悼他们被杀戮，他们的肉被烤来给他们的父亲吃了。……啊，这是什么阴谋？什么新的祸患？这家里有人在计划一件莫大的祸事，那是亲友所不能容忍而又无法挽救的；援助的人却远在天涯。”歌队说，这些预言他们不能领悟。卡珊德拉继续说：“啊，狠心的女人，你要作这件事吗？要把和你同床的丈夫，在你为他沐浴干净之后——那结局我怎么讲得出来呢？但是事情很快就要发生，这时候她的左右手正

在轮流伸出来。……哎呀呀，这是什么？是死神的罗网吗？不，这是和他同床的罩网，这谋杀的帮凶。……看呀，看呀！别让公牛接近母牛！那带角的畜生凭了她的恶毒的诡计，把他罩在那长袍里，然后打击；他跟着就倒在水盆里。这计策是那参预谋杀的浴盆想出来的，我告诉你。"卡珊德拉能看见未来发生的事，但是长老们听不懂她的预言。

卡珊德拉随即为自己的命运而悲叹："你（按：指阿波罗）为什么把我这不幸的人带到这里来？是为了和他死在一起，不是为了别的，难道不是吗？……但是等待我的却是那双刃兵器的砍杀。"她清醒了一会儿，又迷狂了。她对歌队长说：

> 哎哟，多么痛苦啊！要说真实的预言真是苦啊！这可怕的苦恼又使我晕眩，一开始就使我心神迷乱。你们看见那些坐在屋前的、象梦中的形象一样的小东西没有？那些孩子好象是被他们的亲人杀死的，他们手里全是肉，用他们自身的肉做的荤菜；现在看清楚了，他们捧着他们的心肺，还有肠子——惨不忍睹的一大堆，都被他们父亲吃了。为了这件事，我告诉你们，有一头胆小的狮子（按：影射埃癸斯托斯）呆在家里，在床上翻来复去——计划报仇，啊，谋害这归来的主人。但是这水师的统帅，特洛亚的毁灭者，却不知道那淫荡的狗，在她象那阴险的迷惑之神，满怀高兴地说了那一大套漂亮话之后，会在恶魔的帮助下作出什么事来。她有这么大的胆量，女人杀男人！

接下去是下面的对话。

歌队长　我听懂了，是堤厄斯忒斯吃他的孩子们的肉；我战慄，我畏惧……。但是其余的话，我听了却迷失了路线而乱追乱跑。

卡珊德拉　我说，你将看见阿伽门农死去。

歌队长　别说不祥的话，啊，不幸的人，闭住你的嘴吧！……

卡珊德拉　你在祈祷，他们却想杀人。

歌队长　那准备作这件坏事的汉子是谁？

卡珊德拉　你真是没有听懂我的预言。

歌队长　没有听懂，因为我不知这诡计的执行者是谁。

卡珊德拉　我是很精通希腊语的。

歌队长　阿波罗的祭司也精通希腊语，可是神示依然不好懂。

卡珊德拉　……这头两只脚的母狮子——当高贵的雄狮不在家的时候，她竟和狼睡在一起——她将要，哎呀，杀害我。……当她磨剑来杀那人的时候，她夸口说，因为我被带来了，她要杀人报仇。看呀，是阿波罗亲自剥夺了我这件衣服，预言者穿的袍子；他曾看见我穿着这身衣服，被那些仇视我的亲人狠狠嘲笑——他们无疑笑错了！我象一个游方的化缘人那样被称为乞丐、可怜虫、饿死鬼，这些我都容忍了。预言神现在把我这预言者索回，使我陷在这死亡的命运里。等待我的不是我父亲的祭坛，而是一张案板，当我死于葬前的杀献的时候，我的热血会把它染红。但是神不至于让我们白白死去；因为有人会来为我们报仇，他会成为杀母的儿子、为父报仇的人。这个远离祖国的流亡者会回来为他的亲人们结束这灾难，他父亲的仰卧着的尸首会使他回来。那么我何必这样痛哭悲伤？我既看见特洛亚城遭了浩劫，而这个攻陷了那都城的人又由于神的判决落得这样一个下场，因此我一定进去，面向死亡。……

歌队长　什么事？什么恐惧使你退回？

卡珊德拉　呸，呸！

歌队长　呸什么？除非你心里有所憎恶。

卡珊德拉　这家里有一股杀气，血在滴答。

歌队长　不是杀气，是神坛上的牺牲的气味。

卡珊德拉　象是坟墓里透出来的臭气。

歌队长　不是指这个家有光彩的叙利亚香烟吧。

卡珊德拉　我要进去，在宫里悲叹我自己和阿伽门农的命运。这一生

已经够受。啊，客人们，我不是象那不敢飞进丛林的鸟儿，由于恐惧而哀号，而是要你们在我死后，在一个女人为了我这女人而偿命，一个男人为了这结下孽姻缘的男人而被杀的时候，给我作证，证明我受过迫害。我要死了，向你们讨份人情。……愿我的仇人同时为我这奴隶，这容易被杀的人的死，向我的报仇者偿还血债。……凡人的命运啊！在顺利的时候，一点阴影就会引起变化；一旦时运不佳，只须用润湿的海绵一抹，就可以把图画抹掉。

卡珊德拉最后把自己的悲惨命运化作人类共同的命运。她说完后，进入王宫。

这一场使观众同情卡珊德拉，并使谋杀与过去和未来的事联系起来。谋杀的行动延宕了299行诗，是为了再进一步加强悲剧的气氛。以前是靠歌队来制造这种气氛，诗人此时发现能靠人物来制造，这是很大的成功。

因为气氛过于紧张，诗人在这里插进一支很短的抒情歌，以代替一支正式的合唱歌。

"第五场"是高潮。阿伽门农自景后惊呼："哎哟，我挨了一剑，深深地受了致命伤！……哎哟，又是一剑，我挨了两剑了！"长老们彼此商量应采取什么行动。

队员子　快传令召集市民到王宫来救命。

队员丑　最好赶快冲进去，趁那把剑才抽出来，证实他们的罪行。

队员卯　很明显，他们这样开始行动，表示他们要在城邦里建立专制制度。

队员午　我也是这样想，因为说几句话，不能起死回生。

队员未　难道我们可以苟延残喘，屈服于那些玷污了这个家的人的统治吗？

队员申　这可受不了，还不如死了，那样的命运比受暴君的统治温和得多。

“专制制度”暗指“僭主制度”。这剧的历史意义在于反对僭主制度。长老们年迈无力，既不相信卡珊德拉的预言，又惧怕王后的淫威，所以只是空谈，无能为力。大门又是锁上的，他们这些老年人无法进去。

阿伽门农的尸体躺在活动台上的浴盆里，由景后推出来。卡珊德拉的尸体躺在旁边。王后站在活动台上，她欣喜若狂，大声嚷道：

> 刚才我说了许多话来适应场合，现在说相反的话也不会使我感觉羞耻；否则一个向伪装朋友的仇敌报复的人，怎能把死亡的罗网挂得高高的，不让他们越网而逃？这场决战经过我长期考虑，终于进行了，这是旧日的争吵的结果。我还是站在我杀人的地点上，我的目的已经达到了。我是这样做的——我不否认——使他无法逃避他的命运：我拿一张没有漏洞的撒网，象网鱼一样把他罩住，这原是一件致命的宝贵的长袍。我刺了他两剑；他哼了两声，手脚就软了。我趁他倒下的时候，又找补第三剑，作为献给地下的宙斯、死者的保护神的还愿礼物。这么着，他就躺在那里，断了气；他喷出一股汹涌的血，一阵血雨的黑点便落到我身上，我的畅快不亚于麦苗承受天降的甘雨，正当出穗的时节。

这女人的阴险恶毒，残酷刻薄，现在暴露无遗。歌队长斥责她说：“你的舌头使我吃惊，你说起话来真有胆量，竟当着你丈夫的尸首这样夸口！……啊，女人，你尝了地上长的什么毒草，或是喝了那流动的海水上面浮出的什么毒液，以致发疯，惹起公共的诅咒？你把他抛弃了，砍掉了，你自己也将被放逐，为

市民所痛恨。"王后醉心于暴力，她威胁说："你这样恐吓我的时候，要知道，我也是同样准备好了的，只有用武力制服我的人才能管辖我；但是，如果神促成相反的结果，那么你将受到一个教训，虽然晚了一点，也该小心谨慎。"歌队回答说："你野心勃勃，言语傲慢，你的心由于杀人流血而疯狂了，看你的眼睛清清楚楚充满了血。你一定被朋友抛弃，打了人要挨打，受到报复。"王后曾说，她是为她的女儿伊菲革涅亚报仇。到这时，她才暴露她杀人的动机："我的向往不至于误入恐惧之门，只要我灶上的火是由埃癸斯托斯点燃的——他对我一向忠实，有了他，就有了使我壮胆的大盾牌。这里躺着的是个侮辱妻子的人，特洛亚城下每个克律塞伊斯（按：是阿伽门农分得的另一个女俘）的情人；这里躺着的是她，一个女俘虏，女先知，那家伙的能说预言的小老婆，忠实的同床人，船凳上的同坐者。他们俩已经得到应得的报酬：他是那样的死者，而她呢，这家伙的情妇，象一只天鹅，已经唱完了她最后的临死的哀歌，躺在这里，给我的好菜添上佐料。"这些话令人厌恶。

王后解释说："你真相信这件事是我做的吗？不，不要以为我是阿伽门农的妻子，是那个古老的凶恶的报冤鬼（按：指堤厄斯忒斯），为了向阿特柔斯，那残忍的宴客者报仇，假装这死人的妻子，把他这个大人杀来献祭，叫他赔偿孩子们的性命。"歌队回答说："你对这杀人的事可告无罪——但是谁能给你作证呢？这怎么，怎么可能呢？也许是他父亲（按：指阿特柔斯）的罪恶引出来的报冤鬼帮了你一手。那凶恶的战神阿瑞斯在亲属的血的激流中横冲直撞，他冲到哪里，哪里就凝结成吞没儿孙的血块。"先人的罪孽到现在才提出来，证明阿伽门农之死也是因果报应，但是诗人把这种关系摆在不显著的地位上。

王后指出，她是为她的女儿报仇："我既不认为他是含辱而死，……因为他不是偷偷地毁了他的家，而是公开地杀死了我怀孕给他生的孩子，我所哀悼的伊菲革涅亚。他自作自受，罪有应得，所以他不得在冥府夸口；因为他死于剑下，偿还了他所欠的血债。……我亲手把他打倒，把他杀死，也将亲手把他埋葬——不必家里的人来哀悼，只须由他的女儿伊菲革涅亚，那是她的本分，在哀河的激流旁边高高兴兴欢迎她父亲，双手抱住他，和他接吻。"长老们曾经谴责阿伽门农献杀他的女儿，他们这时有些疑惑，认为王后也有理。他们唱道："谴责遭遇谴责；这件事不容易判断。抢人者被抢，杀人者偿命。只要宙斯依然坐在他的宝座上，作恶的人必有恶报，这是不变的法则。""作恶的人"兼指阿伽门农和克吕泰墨斯特拉。王后听了，这样回答："你这句预言接近了真理；但是我愿意同普勒斯忒涅斯的儿子们（按：也是指阿伽门农和墨涅拉俄斯）家里的恶魔缔结盟约；这一切我都自认晦气，虽是难以忍受；今后他离开这屋子，用亲属间的杀戮去折磨别的家族。我剩下一小部分钱财也就很够了，只要能使这个家摆脱这互相杀戮的疯病。"这段话表示王后的心理起了变化。她同长老们之间的冲突，在她的心理上产生了影响，使她感觉到"杀人者偿命"这一原则很可怕，她的心情有些沉重，愿意妥协。王后只是在这时候才稍微示弱，她始终是个威严可畏、阴险毒辣的女人，她意志坚强，敢作敢为，她的自信心很强，行动很快。在整个三部曲中，她始终保持着她的倔强的性格，甚至在第二部曲《奠酒人》中，到了危急关头，她还叫人给她一把斧头来对付她的儿子俄瑞斯忒斯；她的鬼魂在第三部曲《报仇神》中出现的时候，依然是气势汹汹、威风凛凛。克吕泰墨斯特拉是埃斯库罗斯创造的最有声色的人

物。

此后没有合唱歌，紧接而来的是“退场”。这时候出场的新人物是埃癸斯托斯，这人不得提前出场，以免过早地暴露王后的奸情。他欣喜若狂，对歌队说：“报仇之日的和煦阳光啊！现在我要说，那些为凡人报仇的神在天上监视着地上的罪恶；我看见这家伙躺在报仇神们编织的袍子里，真叫我痛快，他已经赔偿了他父亲制造的阴谋罪恶。……因此你看见这家伙倒在这里，而我正是这杀戮的策划者——我有理呢，因为他把我和我的不幸的父亲一同放逐，我是第十三个孩子，那时候还是襁褓中的婴儿；但是等我长大成人，正义之神又把我送回来。这家伙是我捉住的——虽然我不在场，——因为这整个致命的计划是我安排的。情形就是如此，我现在死了也甘心，既然看见了这家伙躺在正义的罗网里。”埃癸斯托斯有理由向阿伽门农报复。但是他应勇敢地挺身出来报复，而不应通过一个女人的手杀死阿伽门农。在荷马史诗《奥德赛》中，杀死阿伽门农的是埃癸斯托斯，他邀请阿伽门农到他家赴宴，在克吕泰墨斯特拉的协助下把他杀死了。

歌队长咒骂埃癸斯托斯：“我可不尊敬幸灾乐祸的人。你不是承认你有意把这人杀掉，这悲惨的死又是你一手策划的吗？那么，我告诉你，到了依法处分的时候，你要相信，你这脑袋躲不过人民扔出的石头、发出的诅骂。”埃癸斯托斯威胁说：“你是坐在下面的桨手，我是凳上的驾驶员，你可以这样胡说吗？尽管你上了年纪，你也得知道，老来受教训多么难堪，在我教你小心谨慎的时候。监禁加饥饿的痛苦，甚至是教训老头子、医治思想病的先知兼医生。”歌队长骂道：“你这男人，你竟自这样对付这些刚从战争里回来的人，你呆在家里，既玷污了这

人的床榻，又计划把他，军队的统帅，杀死了。……你好象要统治阿耳戈斯人！……啊，俄瑞斯忒斯是不是还看得见阳光，能趁顺利的机会回来杀死这一对人，获得胜利？"这后一句话是剧尾提出的问题，这个问题成为第二部曲《奠酒人》的主题。

埃癸斯托斯叫来一些卫兵。歌队长叫队员们按剑准备。埃癸斯托斯说："我也按剑，不惜一死。"最后由王后当场调解，她说："不，最亲爱的人，我们不可再惹祸事；这些已经够多，够收获了——这不幸的收成！我们的灾难已经够受，不要再流血了！可尊敬的长老们，你们家去吧。"

争吵继续下去。

> 埃癸斯托斯　但是这些家伙却向我信口开河，吐出这样的话，拿性命来冒险！（向歌队长）你神志不清醒，竟骂起主子来了！
>
> 歌队长　向恶棍摇尾乞怜，不合阿耳戈斯人的天性。
>
> 埃癸斯托斯　但是总有一天我要惩治你。
>
> 歌队长　只要神把俄瑞斯忒斯引来，你就惩治不成。
>
> 埃癸斯托斯　我知道流亡者靠希望过日子。
>
> 歌队长　你有本事，尽管干下去，尽管放肆，把正义污辱。
>
> 埃癸斯托斯　你要相信，为了这愚蠢的话，到时候你得付一笔代价。
>
> 歌队长　你尽管夸口，趾高气扬，象母鸡身旁的公鸡一样！
>
> 克吕泰墨斯特拉（向埃癸斯托斯）别理会这些没意义的吠声；我和你是一家之主，一切我们好好安排。

现存的古希腊悲剧的收场，一般说来，都是相当宁静的。《阿伽门农》的收场却是情节紧张，争吵无结果，因为这是三部曲中的第一部曲，留下问题待下一部曲解决。

三部曲中的第二部曲《奠酒人》写俄瑞斯忒斯回家来报杀父

之仇，杀死他的母亲和埃癸斯托斯。三部曲的悲剧气氛应在第一部曲中造成，所以第二部曲《奠酒人》的节奏进行得很快。第三部曲《报仇神》写俄瑞斯忒斯在杀母之后为报仇女神们所追逐，要他偿还血债。他在疯狂中逃往雅典城，在战神山法庭受到审判，定罪票和赦罪票数目相等，由庭长雅典娜，宙斯的女儿，投一张赦罪票，把他赦免了。报仇女神们经雅典娜一番劝慰，答应放弃报仇的活动，同那位为俄瑞斯忒斯辩护的神阿波罗和解了，成为雅典城的守护神。这剧的节奏也进行得很快，剧尾的收场却是相当宁静的。这个三部曲的结论是，法律裁判代替了血腥仇杀，人类社会开始由野蛮进入文明。首先看出这个三部曲的社会意义的是巴霍芬，恩格斯这样写道："根据这一点，巴霍芬指出，埃斯库罗斯的《奥列斯特》（按：即《俄瑞斯忒亚》）三部曲是用戏剧的形式来描写没落的母权制跟发生于英雄时代并获得胜利的父权制之间的斗争。"①

《阿伽门农》，不论就思想性或艺术性而论，都是古希腊最杰出的悲剧。英国诗人史文朋(Swinburne)说："《俄瑞斯忒亚》三部曲也许是人类最大的成就。"

三 索福克勒斯

（1）索福克勒斯的悲剧创作

索福克勒斯（公元前496?-406）生在雅典西北郊科罗诺斯

① 恩格斯：《家庭、私有制和国家的起源》第四版序言，见《马克思恩格斯选集》第4卷第6页。

乡。他父亲索菲罗斯是个兵器制造厂厂主。索福克勒斯受过良好的教育，特别在音乐和体育方面受过严格训练，他的音乐教师是当日著名的兰普洛斯。索福克勒斯后来在这两种比赛中获得花冠奖赏。他少年时正逢希腊波斯战争。萨拉米战役胜利时，他大约十六岁，雅典人那次围绕着战利品举行庆祝大会，曾叫这年轻人赤着身体，抱着弦琴，领导歌队唱凯旋歌。诗人的中年正逢雅典最繁荣时期，他的老年则在雅典和斯巴达打内战的时期中度过。他早年和土地贵族寡头派领袖客蒙交往，客蒙战死(公元前449年)后，他和工商业界民主派领袖伯里克理斯[1]交情甚笃。他在公元前443年被选为税务委员会主席，向盟邦征收贡税，据说他曾改革过贡税制度。公元前440年，他被选为雅典十将军之一(据说因为他的悲剧《安提戈涅》上演成功，才获得这最大的荣誉)，曾经同伯里克理斯率领海军去镇压雅典盟邦萨摩斯，萨摩斯的寡头派反对民主派，企图使萨摩斯退出以雅典为首的提洛海军同盟。萨摩斯被攻下后，索福克勒斯代表雅典逼使萨摩斯人接受了苛刻条约。伯里克理斯说他善于写诗，不善于带兵。公元前420年，雅典人迎接医神阿斯克勒庇俄斯到雅典祛除瘟疫，诗人以雅典英雄阿尔孔[2]的祭司的资格迎接医神；他死后被雅典人尊称为“迎接者”，和阿斯克勒庇俄斯一起受雅典人崇敬。公元前413年，他参加反民主的政变，被选为西西里战败后成立的“十人委员会”委员，审查提交公民大会的提案，处理雅典在西西里战败后的危机。公元前411年，他和其他的委员们一起被控赞成寡头派提出的限制公民权利的宪

---

① 约生于公元前495年，死于公元前429年，自公元前443年直到死时执掌雅典大权。

② 阿尔孔在世时是个医师。

法，他在答辩中说是“迫于不得已”，因此被判无罪。

索福克勒斯同希罗多德① 交情很深，有诗送他远行；他时常借用希罗多德的史料②。他同智者派阿那克萨戈拉斯和普洛塔戈拉斯是朋友，但智者派对他的影响不大。他很尊敬埃斯库罗斯，但批评他太骄傲，说他在戏剧比赛中被他本人赢了一次，就气愤不平。他对欧里庇得斯也很敬重，当他听见欧里庇得斯的死耗时，他正在举行演出介绍，他立即换上黑衣服，并叫全体演出人员免去花冠，为诗人志哀。

索福克勒斯的身体虽然强健，嗓子却不很洪亮。据说他一生只演过两次戏，其中一次扮演他的悲剧《塔密剌斯》中的盲歌者，很是成功，当日著名的画家波吕格诺托斯因此把那个剧景绘在雅典画廊上；另一次扮演他的悲剧《洗衣少女》中的女主人公瑙西卡亚，打球的姿势博得观众的称赞。

诗人二十八岁左右(公元前468年)就在戏剧比赛中初次胜过埃斯库罗斯。大约过了二十七年，索福克勒斯才在戏剧比赛中输给欧里庇得斯。他一共获得了二十四次奖赏（一说二十次)。他在六十年左右的创作活动中，写了一百三十出剧，流传至今的只有七出完整的悲剧，这七出按照演出年代大致这样排列：

（一） 《埃阿斯》，公元前442年左右上演。

（二） 《安提戈涅》，公元前441年左右上演。

（三） 《俄狄浦斯王》，公元前431年左右上演。

---

① 《希腊波斯战争史》作者，生于公元前484年，约死于公元前425年。

② 例如《安提戈涅》第909行以下一段便是借用希罗多德的史料：印塔斐耳涅斯的妻子被允许自被判死刑的亲属中保留一个人，她保留的是她的弟兄，理由与安提戈涅所说的相同，就是父母双亡，再也不能有一个弟弟生出来。

（四）　《厄勒克特拉》，公元前419至415年之间上演。

（五）　《特剌喀斯少女》，公元前413年左右上演。

（六）　《菲罗克忒忒斯》公元前409年上演，得头奖。

（七）　《俄狄浦斯在科罗诺斯》，公元前401年上演①，得头奖。

诗人死于公元前406年，当时雅典和斯巴达正在进行战争，以致交通受阻，诗人的遗体不得归葬故乡。斯巴达将军吕珊德洛斯特别下令停战，让雅典人把诗人安葬在阿提卡北部得刻勒亚附近。诗人坟上立着一个善于歌唱的人头鸟的雕像。

就雅典来说，公元前五世纪是一个充满了战争，充满了政治、经济矛盾的动荡时期。然而，当日的历史大事，例如希腊波斯战争，以雅典为首的提洛同盟和以斯巴达为首的伯罗奔尼撒同盟之间的明争暗斗，以及富人与贫民，奴隶与奴隶主之间的阶级矛盾，在索福克勒斯的作品中都没有直接的反映。但是他的作品反映了公元前五世纪中叶的时代风尚，即伯里克理斯时代的风尚。这个风尚，就它的要点来说，就是提倡民主精神，反对僭主专制，鼓吹英雄主义思想，重视人的才智和力量。

公元前六世纪末年，克力斯提泥进行民主改革，使全体公民都享受同等的政治权利。这次的民主改革虽然分散了土地贵族的力量，但没有完全摧毁他们的势力。公元前五世纪上半叶，土地贵族寡头派与工商业界民主派之间的斗争仍然是很尖锐的。寡头派的领袖是客蒙和修昔底德②，民主派的领袖是厄菲阿尔忒斯和伯里克理斯。伯里克理斯和修昔底德之间的斗争

① 这出悲剧是诗人死后，由他的孙子拿出来上演的。

② 政治家，不是历史家修昔底德。

真是如火如荼，胜利终于落到前者手中。伯里克理斯的历史使命是扫除贵族的残余势力，以保障人民既得的权利。巩固民主制度是当时的普遍要求，而提倡民主精神成了一种风尚。

索福克勒斯并不是土地贵族出身，他起初同寡头派接近，后来加入了温和的民主派。从他的剧本里可以看出他是提倡民主精神的。《俄狄浦斯王》剧中有好几处提到发言权。预言者忒瑞西阿斯说："你是国王，可是我们双方的发言权无论如何应该平等，因为我也享受这种权利。"国舅克瑞翁对俄狄浦斯说："正象你质问我，现在我也有权质问你了。"《安提戈涅》剧中的海蒙反对他父亲克瑞翁的专制，他认为"只属于一个人的城邦不算城邦"。《俄狄浦斯在科罗诺斯》剧中的雅典国王忒修斯认为，雅典是"凡事都凭法律断定的城邦"。这些话反映了一定的民主思想。

在古希腊民主运动中期，当平民的力量不够强大，还不能推翻贵族势力的时候，往往有野心家利用平民与贵族之间的矛盾，借平民的力量夺取政权，成为僭主。这些僭主是贵族制度过渡到民主制度时期的产物，他们的主要作用是进一步削弱了贵族势力。雅典的庇士特拉妥就是这样于公元前560年成为僭主的。他多少还照顾人民的利益；他死后，由他两个儿子当权，他们的残暴引起了人民的反抗，次子希帕卡斯被刺死，长子希庇亚斯变本加厉，采取恐怖手段压迫人民，于公元前510年被放逐，他后来参加马拉松战役，企图借波斯兵力进行复辟，没有成功。到了公元前五世纪中叶，仍然有野心家想夺取政权，客蒙就是个危险人物，于公元前461年被放逐。所以伯里克理斯的第二个历史使命，就是防止再有僭主出现，以保障人民的民主权利。当日的雅典成了民主的堡垒、反僭主的中心。

索福克勒斯对于僭主和专制国王深恶痛绝，他曾拒绝西西里僭主和马其顿国王的邀请，他认为：

> 谁要是进了君王的宫廷，谁就会
> 成为奴隶，不管去时多么自由。①

他竭力攻击暴君，例如《埃阿斯》剧中禁止埋葬埃阿斯的墨涅拉俄斯和阿伽门农，《厄勒克特拉》剧中迫害厄勒克特拉的埃癸斯托斯和克吕泰墨斯特拉，《安提戈涅》剧中的克瑞翁和《俄狄浦斯在科罗诺斯》剧中迫害俄狄浦斯和他的女儿们的克瑞翁。《安提戈涅》剧中的预言者忒瑞西阿斯谴责新王克瑞翁说："暴君所生的一族人都爱卑鄙的利益。"这些暴君无疑影射雅典的僭主，因为"暴君"和"僭主"在希腊文里是同一个字。

英雄主义思想来自荷马史诗，因为荷马所歌颂的是为民族利益和生存而战斗的英雄人物。经过了希腊波斯战争，这个思想更是深入希腊人的心中。伯里克理斯曾在内战第一年（公元前431年）发表的"葬礼讲演"中称赞雅典过去的英雄们给后人留下一个自由的城邦，称赞人民很勇敢，称赞他们敢于面对危险；换句话说，他是在鼓吹英雄主义思想。索福克勒斯抓住了这个时代风尚，在他的悲剧中描写英雄人物，歌颂勇敢的行为。他的人物具有和仇敌或命运斗争到底的坚强意志，他们相信自己是站在正义的一方，所以临危不惧，明知事之不可为而为之（例如安提戈涅，厄勒克特拉和《埃阿斯》剧中的透克洛斯）；他们或者自己有了过失行为而勇于负责，自承其咎（例如《俄狄浦斯王》剧中的俄狄浦斯），或者为了保护自己的荣誉而毅

① 见残诗788段。

然自杀（例如埃阿斯）。索福克勒斯的人物具有坚强的毅力，能忍受一般人不能忍受的苦难。索福克勒斯曾说，他按照人应当有的样子来描写，欧里庇得斯则按照人本来的样子来描写。①换句话说，他描写的是理想化的人物，欧里庇得斯描写的则是现实的普通人。

索福克勒斯是个很乐观的人，但是他也能看到生活中人们遇到的苦难。他剧中的英雄遭遇着莫大的苦难，甚至以孤子之身与巨大势力作斗争，安提戈涅、俄狄浦斯、厄勒克特拉、菲罗克忒忒斯等人物就是这样。他们之所以遭受苦难，与其说是由于他们自身的过失，毋宁说是由于他们的美德。索福克勒斯的人物都是些无辜的英雄，安提戈涅、俄狄浦斯、菲罗克忒忒斯、《特剌喀斯少女》中的得阿涅拉等人，不论就情理而论，或者就法律而论，都是没有罪的。

希腊人战胜波斯人以后，雅典的政治、经济实力的扩张，引起了文化、艺术的高潮。伯里克理斯重建被波斯人烧毁的雅典城，重修神殿及各种公共建筑，他的用意是要使雅典成为希腊世界的文化中心，以加强它的政治威望，同时提高人民的享受，当时人才辈出，各显才华，他们的创造和发明才能是很惊人的。伯里克理斯对文学、艺术、哲学等十分重视，许多诗人、艺术家、思想家成为他最好的朋友。当时很重视人的才智和力量。《安提戈涅》第一合唱歌是这样开始的：“奇异的事物虽然多，却没有一件比人更奇异。”歌队随即称赞人会航海，耕种，狩猎，造屋，治病，运用语言和思想。索福克勒斯这样歌颂了英雄时代的人，也等于歌颂了自己时代的雅典人的蓬蓬

① 参看亚理斯多德的《诗学》第二十五章。

勃勃的创造精神。

在战胜波斯之后，雅典城邦转入建设时期，旧的宗教观念和伦理观念正在被推翻，而新的尚未建立起来，因此雅典城邦为了维持社会秩序，对于传统的宗教信仰和伦理观念不得不保留一些，凡是对于城邦有利的都加以肯定，比如当时雅典奉雅典娜为城邦的守护神，对雅典娜的崇拜使雅典人在精神上有了更有力的团结。这个作法是守旧的，但不是为了恢复氏族制度，而是为了维护城邦制度，使社会秩序得以维持。当时氏族制度已经瓦解，但是家庭在城邦制度下还是社会组织的基本单位，所以氏族社会遗留下来的某些伦理观念，例如埋葬亲人的权利和义务①，对城邦还是有利而且是必要的。因此，这些伦理观念要求在民主的城邦中取得合法地位。伯里克理斯曾在"葬礼讲演"中对这个要求作了肯定的答复，他说雅典人是遵守不成文法的。《安提戈涅》肯定不成文的神律，肯定人人有权利和义务埋葬自己的亲人，所以这剧所反映的正是当日的风尚。

索福克勒斯虽然没有在他的作品中触及当日的历史大事，没有对当日的重大社会问题提出自己的看法，加以批判，但是他的作品反映了当日的风尚，对于他的时代还是有现实意义的。不过，总的说来，索福克勒斯的思想是相当保守和矛盾的。他提倡民主精神，却又主张限制公民的权利。在政治上和宗教上，他始终保持着温和的民主派的观点。

索福克勒斯使悲剧艺术达到完美的境界。他着重写人，而不着重写神。他善于描写人物，能用三言两语，把人物写得栩栩如生。他的人物比埃斯库罗斯的丰富多彩。他创造出形形色

① 即一个人无论犯了多么大的罪过被处死刑，他的亲人有权利也有义务去埋葬他。

色的人物，每个人物都具有鲜明的个性。他使人物的性格成为戏剧的动力，例如埃阿斯和安提戈涅的性格推动剧情向前发展。

索福克勒斯特别喜欢采用对照手法。《安提戈涅》剧中的安提戈涅和伊斯墨涅，克瑞翁和海蒙，《俄狄浦斯王》剧中的俄狄浦斯和克瑞翁，俄狄浦斯和他的妻子伊俄卡斯忒，《厄勒克特拉》剧中的厄勒克特拉和克律索忒弥斯，都是些性格上相反的人物，有了后者，前者的性格更为鲜明。甚至在同一剧中，同一个人物有不同的表现，例如埃阿斯起初是野性难驯，但是当他同妻子告别的时候，他却显出是个有教养的人，前后形成了强烈的对照。

索福克勒斯的特长表现在布局上。他最讲究情节的整一，重视戏剧内部的有机联系。他的悲剧结构复杂、严密而又和谐，情节越来越紧张，剧中没有闲笔，没有断线的地方。现存的七出剧的布局都很完美，其中最好的当推《俄狄浦斯王》和《厄勒克特拉》两剧的布局。《厄勒克特拉》剧中关于俄瑞斯忒斯的谎报的死亡的冗长描写，是为了加强谎话的真实性和表现厄勒克特拉的忍受能力。索福克勒斯剧中的"解"是从布局中安排下来的，只有《菲罗克忒忒斯》一剧借用欧里庇得斯的"神力"这手法，由赫剌克勒斯下凡来劝菲罗克忒忒斯到特洛亚去。但此处的"神力"，主要不是为了解决布局上的困难，而是使菲罗克忒忒斯清醒过来，赫剌克勒斯在世的时候是菲罗克忒忒斯的朋友，所以这一景虽然有成了神的英雄出现，却是富有人间味的。索福克勒斯的另一手法，就是在悲惨事件将要发生之前，引起一点快乐气氛，以加强戏剧效果，《安提戈涅》第五合唱歌和《俄狄浦斯王》第三合唱歌都起了这个作用。诗人往往叫人物

默默无言地退出，《安提戈涅》剧中的欧律狄刻，《俄狄浦斯王》剧中的伊俄卡斯忒，《特剌喀斯少女》剧中的得阿涅拉的最后退场都是如此，其效果远在说话之上。

索福克勒斯对于戏剧艺术的发展还有许多别的贡献。他把演员人数从两个增加到三个，使剧中人物可以增多，对话和剧情可以复杂化，人物的性格可以从多方面反映出来。由于演员人数增加，对话占了主要地位，因此歌队没有先前重要了；但是索福克勒斯的歌队，正象亚理斯多德所称赞的，是戏剧整体的有机部分，歌队中的人员参预剧中的活动。《埃阿斯》剧中的歌队是最理想的歌队，因为这歌队是由埃阿斯的兵士组成的，他们非常关心主帅的命运，参预剧中的活动。索福克勒斯把歌队的人数由十二人增加到十五人，使舞蹈的队形可以起更多的变化。据说索福克勒斯写过一篇论歌队的文章，可惜没有传下来。索福克勒斯重视动作，而不重视叙述，他曾把许多可怕的剧景介绍到剧场里，例如埃阿斯当着观众自杀，赫剌克勒斯和菲罗克忒忒斯当着观众发病，俄狄浦斯在刺瞎了眼睛之后，再度出场。索福克勒斯打破了埃斯库罗斯的“三部曲”形式，而写出三出独立的悲剧，使每出戏的情节更为复杂，结构也更为完整。此外，他还改进了服装，改进了剧中的音乐，介绍了一些小亚细亚曲调。

索福克勒斯曾说，他起初摹仿埃斯库罗斯的夸张风格，后来采用一种矫揉造作的风格，最后才找到适合于表现人物性格的风格，这种风格朴质、简洁、自然、有力量。索福克勒斯的对话很利落、紧凑，安排得十分巧妙。他的剧中，特别是《安提戈涅》剧中，有很多诡辩的言词、巧妙的争论，这表明他在风格和语言方面倒是受了智者派的影响。他的合唱歌写得很

美，例如《俄狄浦斯在科罗诺斯》剧中的第一合唱歌，歌队唱道：

客人，你来到了这出产名马的地方、世上最美丽的家园、这亮晶晶的科罗诺斯，这里夜莺是常客，在浅绿色的林间发出清脆的歌声，它栖息在深紫色的常春藤里，栖息在酒神的结实累累的不许侵犯的丛林里，那里阳光照不透，也不为风暴所侵袭；那狂欢的狄俄倪索斯①夜夜陪伴着那些养育他的仙女在这里游逛。

这里有一串串美丽的水仙花，在天降的露水的哺育下朝朝开放，自来就是那两位伟大的女神的冠花；此外，还有黄澄澄的郁金香；刻菲索斯的奔流不息的泉水日以为常地泛着清澈的涟漪，奔过大地胸前，灌溉着漠漠的平原，使土地肥沃，生机勃勃；文艺女神们的歌舞队喜爱这地方，那手执金缰的阿佛洛狄忒②也从不厌弃。

《安提戈涅》的第三合唱歌也是很著名的，歌队唱道：

爱情啊，你从没有吃过败仗，爱情啊，你浪费了多少钱财，你在少女温柔的脸上守夜，你飘过大海，飘到荒野人家；没有一位天神，也没有一个朝生暮死的凡人躲得过你；谁碰上你，谁就会疯狂。

你把正直的人的心引到不正直的路上，使他们遭受毁灭；这亲属间的争吵是你挑起来的；那美丽的新娘眼中发出的鲜明热情获得了胜利；爱情啊，连那些伟大的神律都被你压倒了，那不可抵抗的女神阿佛洛狄忒也在嘲笑它们。

这些合唱歌都极富于色彩的多样性和丰富性，被誉为古代抒情诗的典范。

索福克勒斯最著名的悲剧是《俄狄浦斯王》，他的最杰出的

① 狄俄倪索斯是酒神。
② 阿佛洛狄忒是司美与爱的女神。

悲剧是《安提戈涅》。《安提戈涅》的情节如下：安提戈涅的二哥波吕涅刻斯借岳父的兵力回国来同他的长兄厄忒俄克勒斯争夺父亲俄狄浦斯留下的王位，结果两弟兄自相残杀而死。克瑞翁以舅父的资格继承王位，他下令禁止人埋葬波吕涅刻斯的尸体，因为他回来烧毁祖先的神殿，吸饮族人的鲜血，是个叛徒。克瑞翁代表城邦，维持社会秩序，他的禁葬令即是国法，任何人不得违犯。但是这个命令违背古希腊人的宗教信仰。古希腊人相信，死者如果不得埋葬，他的阴魂便不能进入冥土，因此亲人有埋葬死者的义务。安提戈涅既不能违犯国法，又必须尊重神律，这就形成无法解决的矛盾。按照诗人的理解，这便是不可挽救的命运。在这种命运面前，安提戈涅必须进行选择。她毅然遵守神的律条，埋葬了哥哥，因此被囚禁在墓室里，最后自杀身死。克瑞翁悔悟后，前去释放安提戈涅，但为时已晚。安提戈涅的未婚夫海蒙曾苦劝他父亲克瑞翁宽大为怀，顺从民意。这时他在墓室里看见父亲，拔剑杀他，没有刺中，于是殉情而死。克瑞翁把海蒙的尸体运回来，他叹道："哎呀，这邪恶心灵的罪过啊，这顽固性情的罪过啊，害死人啊！唉，你们看见这杀人者和被杀者是一家人！唉，我的决心惹出来的祸事啊！儿啊，你年纪轻轻就夭折了，哎呀呀，你死了，去了，只怪我太不谨慎，怪不着你啊！"克瑞翁的妻子心痛儿子之死，也自杀而死。克瑞翁看见妻子的尸体，他叹道："哎呀呀，这罪过不能从我肩上转嫁给别人！是我，哎呀，是我杀了你，我说的是事实。"

剧中反映的是城邦社会法治权威与氏族社会遗留下来的宗教信仰之间的冲突。谁是谁非的问题，自来有许多争论。是非的中心问题是禁葬令。早在荷马战争时期就有这一规定：战役

胜利之后，必须让敌方埋葬他们的战士的尸首。马拉松战役胜利之后，雅典人并且把波斯人的尸首埋葬了。公元前406年，雅典海军在阿耳癸努赛打了一个大胜仗，但因为风浪太大，无法打捞落水的雅典战士和死者的尸体，雅典人竟判了八个失职将军的死刑。由此可见，直到公元前五世纪，希腊人依然重视埋葬的礼仪，这是死者的亲人必尽的义务。克瑞翁维持社会秩序的原则是正确的，但是他采取的办法是错误的。在古希腊时代，对待叛徒的最聪明的办法，是不让他们的尸体埋在国境之内。克瑞翁的后悔，表明他承认了错误。索福克勒斯对克瑞翁表示莫大的憎恨，对安提戈涅寄予莫大的同情。诗人把克瑞翁描写成一个专制君主，也就是僭主。所以这剧的进步意义在于反映伯里克理斯时代的反僭主的精神。

剧中对金钱的诅咒一段是很著名的：

> 人间再没有象金钱这样坏的东西到处流通，这东西可以使城邦毁灭，使人们被赶出家乡，把善良的人教坏，使他们走上邪路，作出可耻的事，甚至叫人为非作歹，犯下种种罪行。

马克思曾在《资本论》中引用过这一段诗。①

阿里斯托芬的喜剧《蛙》将要上演的时候，索福克勒斯的死耗才传到雅典，所以阿里斯托芬只评论了埃斯库罗斯和欧里庇得斯，而来不及在剧中评论索福克勒斯，只是对他表示尊敬，认为他是埃斯库罗斯所占有的悲剧首座权的正当继承者。索福克勒斯的悲剧，特别是《安提戈涅》，在公元前四世纪经常上演。古代的批评家一般都认为索福克勒斯是最伟大的悲剧家，但是

① 参看《资本论》第1卷第129页，人民出版社1953年版。

他们只称赞他的艺术，而对于他的政治思想和宗教观念，则很少提及。罗马演说家西塞罗和文艺理论著作《论崇高》的作者把索福克勒斯比作荷马，罗马诗人维吉尔很称赞索福克勒斯的艺术。德国批评家莱辛和诗人歌德对索福克勒斯的技巧给予很高的评价。法国诗人拉辛认为《俄狄浦斯王》是一出完美的悲剧。

索福克勒斯对于后世文学的影响没有埃斯库罗斯和欧里庇得斯的影响大。他的剧本只有《俄狄浦斯王》常被后人摹仿，但这些摹仿的剧本大多数都失败了，主要是因为没有能掌握俄狄浦斯的高贵的精神和优良的品质。塞内加把俄狄浦斯写成了一个冷静的人物，法国剧作家高乃依把他写成了一个自私的人物。英国诗人德莱顿和李合写的《俄狄浦斯》简直是一出惊险剧，充满了杀人流血。只有法国作家伏尔泰的《俄狄浦斯》保存了一点古典精神，上演比较成功。直到今天，《安提戈涅》还是人们喜欢阅读的剧本；而《俄狄浦斯王》不时还在欧洲舞台上演出。

（2）《俄狄浦斯王》

《俄狄浦斯王》是索福克勒斯最著名的悲剧，情节如下：忒拜城国王拉伊俄斯因为没有儿子，到德尔斐去问阿波罗，他会不会绝嗣。阿波罗答应给他一个儿子，但预言他会死在那儿子的手中。后来拉伊俄斯的妻子伊俄卡斯忒果然生了一个儿子，三天以后，他们就把他遗弃在喀泰戎山上。婴儿的左右脚跟上各钉着一个钉子，即使这残废的婴儿没有死，被人发现了，那人也不至于收养他。

这婴儿是伊俄卡斯忒亲手交给一个仆人的，她曾吩咐他把孩子弄死。这人是拉伊俄斯家里的奴隶，得到主人的信任。拉

伊俄斯叫他每年上喀泰戎山牧羊。这牧人在山上结识了另一个牧人，这人是科林斯城国王波吕玻斯的仆人。拉伊俄斯的仆人可怜那孩子，把他送给了科林斯牧人，这人把婴儿带到科林斯。那时候，波吕玻斯和王后墨洛珀因为没有子嗣，把这婴儿作为自己的儿子抚养着，科林斯人都称他为太子。这孩子取名叫"俄狄浦斯"，意思是"脚肿的人"。他一直长到成人，从没有怀疑过他不是国王的亲生儿子。

有一天，一位客人在宴会上喝醉了，说俄狄浦斯不是国王的亲生儿子。俄狄浦斯听了，立刻去问国王和王后，他们痛责那醉汉，并安慰俄狄浦斯。俄狄浦斯觉得到处都有人在议论这件事，他便亲自去向阿波罗求问。阿波罗没有指出他的父母是谁，只说他会杀死父亲，娶母亲为妻。俄狄浦斯离开阿波罗的庙地的时候，决定不再回科林斯。他向着东方走去，从佛西斯到玻俄提亚去。

这时候拉伊俄斯正从忒拜赴德尔斐，去问他从前抛弃的婴儿到底死了没有。他只带了四个侍从。他们五个人在佛西斯境内的三岔路口遇见了俄狄浦斯。他们叫他让路，同他起了冲突。俄狄浦斯竟把拉伊俄斯和他的三个侍从打死了。剩下的一个侍从逃回忒拜，撒谎说是一伙强盗把他们四个人杀死的。这生还的人正是从前伊俄卡斯忒打发去抛弃那婴儿的仆人。

忒拜人曾经追究过这件凶杀案，但没有结果。国王死后不久，他们又遇着新的灾祸。赫拉为了向她的情敌塞墨勒（酒神的母亲）报复，打发了一个人面狮身的妖怪来伤害忒拜，这妖兽坐在城外的山上，背诵一个谜语，问什么动物有时四只脚，有时两只脚，有时三只脚，脚最多时最软弱。凡是回答不出的人都被它吃掉了。忒拜人正在失望的时候，那游浪的俄狄浦斯前

来道破了这谜语。他说是人，因为一个人生下地时是四只脚，年老以后加上一根拐杖，又成了三只脚。那妖怪听了，便跳崖自杀了。那些感恩的忒拜人立俄狄浦斯为王。俄狄浦斯娶了拉伊俄斯的遗孀伊俄卡斯忒。

俄狄浦斯登位的时候，那先前逃回来的仆人恰好在城里，他跑来跪在伊俄卡斯忒面前，拉着她的手，求她把他派到远方的牧场上去重操旧业。一个忠心的老仆人只有这一点小小的恳求，王后立刻就同意了。

大概又过了十六、七年，这其间伊俄卡斯忒生下了二男二女。根据本剧尾上的情节看来，那两个女孩不过十岁多点。

这剧名叫《俄狄浦斯王》，加上一个“王”字，表示和《俄狄浦斯在科罗诺斯》一剧有区别。

索福克勒斯惯于用对话来介绍剧情。这剧开场时，一个祭司带着一群乞援人来到王宫前院。俄狄浦斯自宫中上，他们恳求国王拯救忒拜，因为发生了瘟疫，这城邦正在血红的波浪里颠簸着，抬不起头来，田间的麦穗枯萎了，牧场上的牛瘟死了，妇人流产了。国王回答说，他已经派他的内兄克瑞翁到阿波罗庙上去求问，要怎样才能挽救这城邦。说话之间，克瑞翁回来了，他报告说，阿波罗分明是叫忒拜人把隐藏在这里的污染清除出去，下达驱逐令，或者杀一个人来抵偿先前的流血，就是那次的流血使城邦遭受这番风险。原因是先前的国王拉伊俄斯被人杀害了，阿波罗分明是叫忒拜人严惩那伙凶手。拉伊俄斯被杀后，只有一个侍从逃了回来，他说，国王和他的侍从们碰上了一伙强盗，被他们杀死了。俄狄浦斯要把这件案子弄明白，为城邦报复这冤仇。

国王进宫，克瑞翁和众乞援人下。

歌队在"进场歌"中呼吁雅典的守护女神雅典娜、阿波罗和他的姐姐女猎神阿耳忒弥斯解除这都城所面临的灾难，把瘟疫的火吹出境外。歌队唱道："这无数的死亡毁了我们的城邦，青年男子倒在地上散布瘟疫，没有人哀悼，没有人怜悯；死者的老母和妻子在各处祭坛的台阶上呻吟，祈求天神消除这悲惨的灾难。求生的哀歌是这般响亮，还夹杂着悲惨的哭声；为了解除这灾难，宙斯的金色女儿啊，请给我们美好的帮助。"①

国王在"第一场"中出场来向歌队宣布，在他掌握大权的领土以内，不许任何人接待那罪人，人人都得认清他是忒拜人的污染。他说："我诅咒那没有被发现的凶手，不论他是单独行动，还是另有同谋，他这坏人定将过着悲惨不幸的生活。我发誓，假如他是我家里的人，我愿忍受我刚才加在别人身上的诅咒。"他还说，他为拉伊俄斯作战，"就象为自己的父亲作战一样"。这是一句双关语，观众明白，但说话的人自己不懂得。

歌队长建议把预言者忒瑞西阿斯请来，从他那里把事情打听明白。国王说，他已经两次派人去请他来。预言者随即前来，国王请求他拯救城邦。预言者不肯道破这秘密，国王因此责备他对城邦不忠，脾气坏。预言者回答了一句双关语："你怪我脾气坏，却不明白你'自己的'同你住在一起，只知道挑我的毛病。"这句话使观众联想起俄狄浦斯和他母亲的特殊关系，但不为剧中人物所理解。索福克勒斯善于引起这种联想，这种手法可以产生强烈的戏剧效果。国王认为预言者就是这罪行的策划者，人是他杀的，虽然不是他亲手杀的。预言者在气愤之下破口道出，国王就是这地方不洁的罪人、杀人的凶手。他继

① 《索福克勒斯悲剧二种》第72页（人民文学出版社，1961年、1979年）。

续说："我说你是在不知不觉之中和你最亲近的人可耻地住在一起，却看不见自己的灾难。……告诉你吧，你刚才大声威胁，通令要捉拿的、杀害拉伊俄斯的凶手就在这里；表面看来，他是个侨民，一转眼就会发现他是个土生的忒拜人，再也不能享受他的好运了。他将从明眼人变成瞎子，从富翁变成乞丐，到外邦去，用手杖探着路前进。他将成为和他同住的儿女的父兄，他生母的儿子和丈夫，他父亲的凶手和共同播种的人。"

国王进宫，预言者下。

歌队在"第一合唱歌"中表明，预言者的话使他们感到烦恼，他们不能同意，也不能否认；在他们还没有证实预言者的话真实可靠之前，他们不能同意谴责俄狄浦斯。

克瑞翁在"第二场"中出场来说，国王指控了他，他背上这臭名声，真不想再活下去了。国王自宫中出来控告克瑞翁想谋害他，夺取他们的王位。他认为预言者若不曾同克瑞翁商量，他就不会指出拉伊俄斯是他俄狄浦斯杀死的。他要把克瑞翁处死。两人的争吵越来越激烈。

王后伊俄卡斯忒出宫来劝解。克瑞翁发誓，说他没有做过俄狄浦斯告发的事。经王后和歌队代为求情，国王放了克瑞翁。克瑞翁下。

国王告诉王后，克瑞翁正在谋害他，说他是杀害拉伊俄斯的凶手，这句话是从他收买来的预言者的嘴里说出的。王后说，预言和神示都不可靠。阿波罗曾经说，拉伊俄斯会死在她为拉伊俄斯生的儿子手中。但拉伊俄斯是在一个三岔路口被一伙外邦强盗杀死的，而她的婴儿，出生不到三天，就被拉伊俄斯叫人丢在荒山里了。所以预言者的话是不足信的。国王听见

了这些话，心里不安，魂飞魄散。他打听出那不幸的事发生在佛西斯境内，消息是在他快要作国王的时候向全城公布的。他问王后，拉伊俄斯是什么模样，有多大年纪。王后回答说："他个子很高，头上刚有白头发；模样同你差不多。"国王怀疑他诅咒了自己，可是自己还不知道。他打听出拉伊俄斯当时只带了四个侍从。这句话使他大吃一惊，他叹道："哎呀，真相已经很清楚了！"他问这消息是谁报告的。王后回答说，是一个活着回来的侍从报告的，这人曾经恳求她让他远远地离开城市到草原上去牧羊。国王急于要召见这仆人。他告诉王后，曾经有人说他是波吕玻斯的冒名的儿子，他为此去问阿波罗，阿波罗没有回答他求问的事，只说他会杀父娶母。他因此不敢回他的故乡科林斯，而走向忒拜，在三岔路口遇见一个乘车的老年人，因为争路，同他发生冲突，那老年人从车上用刺马的木棒朝他头上打来。那人和他的几个侍从全都被他杀死了。国王疑心那人就是拉伊俄斯。他因此想见那牧人，问他拉伊俄斯是被一伙强盗还一个旅客杀死的。王后解释说，即使拉伊俄斯是死在一个旅客手里的，也不能证明他是死在他自己的儿子手里的，所以神示是不足信的。

上面这些过去的事情，是用倒叙手法描述的。

国王和王后进宫。

歌队在"第二合唱歌"中谴责俄狄浦斯对待克瑞翁的傲慢态度。他们唱道："傲慢产生暴君。……如果有人不畏正义之神，不敬神像，……愿厄运为了这不吉利的傲慢行为把他捉住。"

王后自宫中出来向阿波罗求救。有一个来自科林斯的报信人报告说波吕玻斯去世了，科林斯要立俄狄浦斯为王。王后听了很高兴，她嚷道："啊，天神的预言，你成了什么东西了！"

她把国王请出来，国王听见这消息，他说道："这似灵不灵的神示已被波吕玻斯随身带着，和他一起躺在冥府里，不值半文钱了。"但是他依然害怕玷污他母亲的床榻，不敢回科林斯。报信人问出了他惧怕的缘由，便告诉他，他并不是波吕玻斯生的。婴儿时的俄狄浦斯是报信人从拉伊俄斯的牧人手里接过来的。国王问王后，报信人所说的是不是他刚才要召见的牧人。王后早就知道事情不好了，但她还在设法不让国王知道事情的底细。她对他说："看在天神面上，如果你关心你自己的性命，就不要再追问了；我自己的苦闷已经够受了。……啊，不幸的人，愿你不知道你的身世。"

王后冲进宫以后，国王说道："那女人——女人总是很高傲的——她也许因为我出身卑贱而感到羞耻。但是我认为我是仁慈的幸运的宠儿，不至于受辱。"

"第三合唱歌"歌颂喀泰戎山，歌队希望俄狄浦斯的母亲是那山上的一位仙女。歌队已经感到事情不妙，但他们的忧虑被俄狄浦斯自慰的话打消了，因而产生了快乐的心情。由于俄狄浦斯的身世快要被发现了，观众不耐心听这种欢乐的歌，所以这支合唱歌是很短的。

牧人在"第四场"上场，报信人问他，还记不记得他曾经在喀泰戎山上给了他一个婴儿。牧人不肯回答。在国王的威胁之下，他才说："我给了他；愿我在那一天就死了！……这孩子不是我自己的，是别人给我的。……他是拉伊俄斯家里的孩子。……人家说是他的儿子，但是里面的娘娘，主上家的，最能告诉你是怎么回事。"

接下去是下面的对话：

俄狄浦斯　是她交给你的吗？

牧　人　是，主上。

俄狄浦斯　是什么用意呢？

牧　人　叫我把他弄死。

俄狄浦斯　作母亲的这样狠心吗？

牧　人　因为她害怕那不吉利的神示。

俄狄浦斯　什么神示？

牧　人　人家说他会杀他父亲。

俄狄浦斯　你为什么又把他送给了这老人呢？

牧　人　主上啊，我可怜他，我心想他会把他带到别的地方——他的家里去；哪知他救了他，反而闯了大祸。如果你就是他所说的人，我说，你生来是个受苦的人啊！

俄狄浦斯　哎呀！哎呀！一切都应验了！天光呀，我现在向你看最后一眼！我成了不应当生我的父母的儿子，娶了不应当娶的母亲，杀了不应当杀的父亲。

俄狄浦斯冲进宫，报信人和牧人下。

“第四合唱歌”悲叹俄狄浦斯的命运。

传报人在“退场”里自宫中上，报告王后自缢身死了。

我们随即看见王后在里面吊着，脖子缠在那摆动的绳子上，国王看见了，发出可怕的呼声，多么可怜！他随即解开那活套。等那不幸的人躺在地上时，我们就看见那可怕的景象：国王从她袍子上摘下两只她佩带着的金别针，举起来朝着自己的眼珠刺去，并且这样嚷道：“你们再也看不见我所受的灾难、我所造的罪恶了！你们看够了你们不应当看的人，不认识我想认识的人；你们从此黑暗无光！”

众侍从带着瞎眼的俄狄浦斯自宫中上。俄狄浦斯悲叹自己

的不幸。歌队对他说："你最好死去，胜过瞎着眼睛活着。"他回答说：

别说这件事作得不妙，别劝告我了。假如我到冥土的时候还看得见，不知当用什么样的眼睛去看我的父亲和我的不幸的母亲，既然我曾对他们犯下死有余辜的罪行。我看着这样生出的儿女顺眼吗？不，不顺眼；就连这城堡、这望楼、神们的神圣的偶像，我看着也不顺眼；因为我，忒拜城最高贵而又最不幸的人，已经丧失观看的权利了；我曾命令所有的人把那不洁的人赶出去，即使他是天神所宣布的罪人，拉伊俄斯的儿子。我既然暴露了这样的污点，还能集中眼光看这些人吗？不，不能；如果有方法可以闭塞耳中的听觉，我一定把这可怜的身体封起来，使我不闻不见：当心神不为忧愁所扰乱时是多么舒畅啊！

唉，喀泰戎，你为什么收容我？为什么不把我捉来杀了，免得我在人们面前暴露我的身世？波吕玻斯啊，科林斯啊，还有你这被称为我祖先的古老的家啊，你们把我抚养成人，皮肤多么好看，下面却有毒疮在溃烂啊！我现在被发现是个卑贱的人，是卑贱的人所生。

你们三条道路和幽谷啊，橡树林和三岔路口的窄路啊，你们从我手中吸饮了我父亲的血，也就是我的血，你们还记得我当着你们作了些什么事，来这里以后又作了些什么事吗？

婚礼啊，婚礼啊，你生了我，生了之后，又给你的孩子生孩子，你造成了父亲、哥哥、儿子，以及新娘、妻子、母亲的乱伦关系，人间最可耻的事。

不应当作的事情就不应当拿来讲。看在天神面上，快把我藏在远处，或是把我杀死，或是把我丢到海里，你们不会在那里再看见我了。来呀，牵一牵这可怜的人吧；答应我，别害怕，因为我的罪除了自己担当而外，别人是不会沾染的。

克瑞翁前来时，俄狄浦斯请求他把他本人扔出境外。克瑞翁说，这件事要问神。

安提戈涅和伊斯墨涅自宫中出来，俄狄浦斯可怜他这对女儿日后的不幸生活，请求克瑞翁照顾她们。他吩咐说："我的孩儿，假如你们已经懂事了，我一定给你们出许多主意；但是我现在只教你们这样祷告，说机会让你们住在哪里，你们就愿住在哪里，希望你们的生活比你们父亲的快乐。"

全体进宫，歌队退场。

亚理斯多德在《诗学》第十四章说："情节的安排，务求人们只听事件的发展，不必看表演，也能因那些事件的结果而惊心动魄，发生怜悯之情；任何人听见《俄狄浦斯王》的情节，都会这样受感动。"前面的叙述可以证明亚理斯多德的论点是正确的。

这剧写人的意志与命运的冲突。俄狄浦斯命中注定会杀父娶母，他竭力逃避这不幸的命运，但终于受到命运的摧残。有人认为古希腊悲剧多数是命运悲剧，其实不然。在索福克勒斯现存的七出悲剧中，只有《俄狄浦斯王》和《特剌喀斯少女》才是命运悲剧。古希腊人把一切无法解释的社会现象归因于命运的捉弄。在索福克勒斯看来，命运不是具体的神，而是一种抽象的力量，一种邪恶的势力。

有人认为俄狄浦斯之所以遭受苦难，是因为他犯了杀父娶母之罪。这说法是不能成立的。我们首先分析他的性格。他很尊敬神，相信神示。他很爱护人民，他的一切努力都是为人民谋求福利。为了城邦的利益，他坚决要把拉伊俄斯的凶杀案追究清楚，即使追究的结果可能于他不利，他也要追究到底。他很正直，诚实，勇敢。尽管他有一些性格上的缺点，性情急

躁，但仍不失为一个好国王，至少不是一个暴君；因为他不象《安提戈涅》剧中的克瑞翁那样以个人意志为城邦的意志；他并不独揽大权，而是同伊俄卡斯忒和克瑞翁共同治理城邦。他是没有罪的，因为他杀死拉伊俄斯是出于自卫，当时他并不认识那老人是他父亲。即使按照公元前621年雅典立法家德剌孔"用血写成的"严厉法典来判断，他也是没有罪的，因为他不是蓄意杀人；只不过他既已杀人，手上有了血污，将被放逐罢了。他娶母也是出于不知不觉，所以也是没有罪的；只不过他既已玷污了母亲的床榻，后果应由他担负。他曾叫人给他一把剑，想要自杀；但是他转念一想，认为自己没有罪，所以没有自杀。此外还有一个理由使他不能自杀，就是他无颜在地下见父母。所以他只能弄瞎眼睛，并请求被放逐。他这种对自己的惩罚，其严厉不下于自杀。这就表明他勇于担负起他应担负的责任。他既已成为瞎子，日后死了，也不至于看见他的父母。我们有一个证据，可以证明他自以为无罪，就是他在《俄狄浦斯在科罗诺斯》第960到977行中对忒拜国王克瑞翁说他没有罪：

> 凶杀、乱伦、不幸的事件都从你嘴里向我抛了过来，这些都是我，哎呀，不知不觉地造成的，此中似有天意，也许是众神要发泄对我的家族积下的愤怒；因为你找不出我本人有什么罪过好拿来谴责我，说我有恶报，才对我自己和我的亲人做错了事。告诉我，如果神示说，有什么注定的命运要落到我父亲身上，他必将死在他儿子手里，你有什么理由拿来责备我呢？因为那时候我还没有出世，我的父亲和母亲还没有把我生下来。而且，如果象我这样生而不幸的人同我的父亲打起来，把他杀死了，却不知道我干的是什么事，也不知道我杀的是什么人，你有什么理由谴责这无心的过失呢？

这就是诗人的见解。诗人从来没有在本剧中提及俄狄浦斯的祖

先所受的诅咒，从来没有说他有罪。由此可以得出结论，俄狄浦斯之所以陷入悲惨命运，不是由于他有罪，而是由于他竭力逃避杀父娶母的命运。

这剧的结构十分复杂，紧凑，完美，在古代被称为戏剧中的典范。这剧的布局有两条线索。忒拜牧人曾说拉伊俄斯死在三岔口；伊俄卡斯忒曾提及拉伊俄斯被杀的时间、他的相貌、年龄和他的侍从人数。这一切已经证明拉伊俄斯是俄狄浦斯杀死的，但是俄狄浦斯还没有想到那人就是他的父亲。这是第一条线索。科林斯牧人告诉俄狄浦斯说，他并不是科林斯国王波吕玻斯的儿子，而是他自己捡来的。这是第二条线索。当这两个牧人相遇的时候，这两条线索便交叉在一起，于是真相大白，证据是婴儿（俄狄浦斯）是伊俄卡斯忒交给忒拜牧人的，而杀害拉伊俄斯的凶手的人数则用不着问了。剧情发展得很快，预言者的警告、伊俄卡斯忒的劝慰、报信人的解释，一步紧逼一步，使俄狄浦斯认出他的身世。除报信人突然而来之外，其他事件每一件都是前一件的自然后果。但故事本身有一个“不近情理的情节”，即俄狄浦斯作了十多年忒拜国王，却还不知道前王拉伊俄斯被杀的地点与情形。亚理斯多德在《诗学》第十五章说：“情节中不应有不近情理的事，如果有了，也应把这种事摆在剧外，例如索福克勒斯的《俄狄浦斯王》剧中的不近情理的事。”索福克勒斯就是这样处理的。许多后来的剧作家，例如罗马的塞内加、英国的德莱顿和李、法国的伏尔泰，都把这个情节摆在剧中，但始终不能自圆其说。

亚理斯多德在《诗学》第十一章特别称赞本剧的布局。他说：“‘突转’指行动按照我们所说的原则转向相反的方面，并且如我们所说的那样，是按照方才说的方式，即按照可然律或

必然律进行的，例如在《俄狄浦斯王》剧中，报信人前来对俄狄浦斯道破他的身世，安慰他，去掉他害怕娶母为妻的恐惧心情，不料造成相反的情况；……‘发现’，如字义所示，指从不知到知的转变，并使那些显然处于顺境或逆境的人物发现他们和对方有亲属关系或仇敌关系。最好的‘发现’是和‘突转’同时出现的‘发现’，例如《俄狄浦斯王》剧中的‘发现’。”

《俄狄浦斯王》是西方各国经常上演的悲剧，英国牛津大学曾上演此剧的希腊原文剧本，据说演出给人以很深的印象。一九八〇年五、六两月，北京大学历史系同学上演了三次《俄狄浦斯王》，演出十分动人，曾引起不少观众流泪，对剧中的主人公表示同情。

四 欧里庇得斯

（1） 欧里庇得斯的悲剧创作

传说埃斯库罗斯曾参加公元前480年反抗波斯侵略的萨拉米战役，索福克勒斯曾在那次战役后的庆祝会上领导歌队唱凯旋歌，欧里庇得斯恰好生在那次战役发生的当天。这传说很难令人相信；古希腊人喜欢把许多事情拉在一起，说起来动听，记起来也方便。比较可靠的是那块帕洛斯大理石上面的记载，根据那记载，欧里庇得斯生于公元前485与484年之间的冬天。欧里庇得斯的父亲是阿提卡东岸佛吕亚镇的公民。诗人无疑出身于拥有土地的贵族阶级，因为他年轻时候曾参加敬奉阿波罗的歌舞队和火炬游行，这些都是只有贵族子弟才能够参加

的。① 欧里庇得斯少年时学习过摔跤与拳击，并且在雅典和厄琉西斯的运动会上得过奖。他还学习过绘画，据说他的美术作品曾被古物搜集家在梅加腊城发现。他大概继承过一大笔财产，因此有钱购置许多书籍（抄本），他是第一个拥有大藏书室的雅典人。他很少参加公共生活，雅典人请他在主席厅吃公餐，他也很少去。他很少担任公共职务，只作过阿波罗庙上的祭司，赴西西里叙拉古城做过使节。

欧里庇得斯很早就醉心于哲学，在阿那克萨戈拉斯门下听过自然哲学的演讲。阿那克萨戈拉斯首先说月光是太阳的反光，提出月食的原理，说太阳是一大块极热极大的石头，这种学说破坏了宗教信仰，雅典人因此控告他不信神，把他驱逐出境，诗人曾在他的悲剧中为他辩护。政治煽动家克勒翁曾控告诗人相信阿那克萨戈拉斯的学说，给他加了一个不敬神的罪名。苏格拉底以及智者派普洛塔戈拉斯和普洛狄科斯成为欧里庇得斯最亲密的朋友。据说普洛塔戈拉斯曾在诗人家里诵读过他的关于神的论文，那头一段是："我不能断言是否真的有神存在。这点的认识有许多障碍：第一，是对象本身不明确；其次，是人类寿命短促。"普洛塔戈拉斯后来因此被控告，并被判有罪，这篇论文也被公开烧毁。欧里庇得斯对哲学的爱好与探求，使他成为剧场里的哲学家，因为他时常在剧中传播这些新的学说。

诗人在萨拉米岛的石室里读书和写作，他喜爱宁静淡泊、深思默察的生活，可是他并不是一生都过着恬静的生活；他服过长时期的兵役。他曾在他的悲剧《厄瑞克透斯》里表达他对和

---

① 阿里斯托芬却在他的喜剧中说欧里庇得斯家里很穷，说他父亲是个小商人，他母亲是个卖野菜的妇人，这些无疑是开玩笑的话。

平的渴望，叫大家挂起盾牌，放下戈矛，读读圣贤的名言。

诗人到了晚年，由于他反对侵略战争，反对雅典对盟邦的高压政策，对神表示怀疑，以致不见容于雅典当局，这位七十多岁的老翁只好于公元前408年左右去到马其顿，在阿耳刻拉俄斯的宫中作客。阿耳刻拉俄斯很爱好文艺，他曾请欧里庇得斯写一出悲剧，把他本人作为剧中人物，诗人却说他不适于作悲剧的英雄；据说他后来倒也写了一出悲剧，剧中的英雄是马其顿的建立者阿耳刻拉俄斯，那人是神话中的人物。欧里庇得斯最后的杰作《酒神的伴侣》就是在马其顿写成的。他于公元前407与406年之间的冬天死在马其顿，传说是被国王的猎狗咬死的，但公元前四世纪的诗人阿代俄斯却说他是老死的。索福克勒斯听见他的死耗时，曾为他服丧，雅典人也跟着为他志哀。他们曾派人去运诗人的遗骸，被阿耳刻拉俄斯拒绝了，他们只好在雅典郊外为诗人立了个纪念碑，上面刻着历史家修昔底德写的诗句：

> 全希腊世界是欧里庇得斯的纪念碑，
> 诗人的遗骨在客死之地马其顿永埋，
> 诗人的故乡本是雅典——希腊的希腊，
> 这里万人称赞他，欣赏他的诗才。

据说欧里庇得斯从十八岁起就开始写戏，但直到公元前455年才有机会参加戏剧比赛，他那次参加完全失败了。此后二十年内他很少写作，但是过了那个时期，他却写得很多。他大概写了九十二出剧，其中我们知道剧名的有八十一出。流传到今天的有十八出，这些剧本按照演出年代大致这样排列：

（一）《阿尔刻提斯》，公元前438年上演，得次奖（一说这

剧是用来代替"羊人剧"的)。

(二) 《美狄亚》,公元前431年上演,得第三奖比赛失败。

(三) 《希波吕托斯》,公元前428年上演,得头奖。

(四) 《赫剌克勒斯的儿女》。

(五) 《安德洛玛刻》。

(六) 《赫卡柏》,公元前423年以前上演。

(七) 《请愿的妇女》。

(八) 《特洛亚妇女》,公元前415年上演,得头奖。

(九) 《伊菲革涅亚在陶洛人里》,公元前420至412年之间上演。

(十) 《海伦》,公元前412年上演。

(十一) 《俄瑞斯忒斯》,公元前408年上演。

(十二) 《疯狂的赫剌克勒斯》。

(十三) 《伊翁》。

(十四) 《厄勒克特拉》。

(十五) 《腓尼基少女》,得头奖。

(十六) 《伊菲革涅亚在奥利斯》,得头奖。

(十七) 《酒神的伴侣》,得头奖。

(十八) 《圆目巨人》("羊人剧",上演年代不详)。

此外还传下《瑞索斯》一剧,过去也曾被认为是欧里庇得斯的悲剧。连同这里提起的十九出剧,古希腊的悲剧和"羊人剧"一共传下三十三出。

欧里庇得斯的进步思想既不易为当日的观众所接受,而他在戏剧比赛中又碰上劲敌索福克勒斯,所以,据我们所知,他只得过六次奖赏,其中两次还是他死后,由他的儿子或侄子把他的遗著《伊菲革涅亚在奥利斯》和《酒神的伴侣》拿出来上演时

才获得的。

诗人所处的时代是充满了矛盾的时代，就在所谓全盛时期，即伯里克理斯时期，希腊奴隶主与奴隶之间的矛盾、城市新兴富豪与贫民之间的矛盾、雅典土地贵族的寡头派与工商界的民主派之间的矛盾、由雅典对外的政治和经济压力所引起的雅典与它的盟邦之间的矛盾，以及雅典集团与斯巴达集团之间的政治、经济矛盾——这些矛盾已经逐渐发展，等到内战爆发后，它们便日益尖锐化，以致引起了雅典经济的破产、一般平民的贫困化、社会道德的堕落，终于使雅典城邦崩溃了。

战争是公元前431年爆发的，断断续续打到公元前404年。在这个战争里，雅典是以侵略者的姿态出现的。谴责侵略，维护正义，是欧里庇得斯悲剧的主题思想之一。《赫剌克勒斯的儿女》、《请愿的妇女》和《特洛亚妇女》就属于这一类的剧作。前两出曾被一些批评家认为是鼓吹战争的剧本。其实《赫剌克勒斯的儿女》剧中的雅典国王得摩丰是为了拯救赫剌克勒斯的儿女才同阿耳戈斯国王欧律斯透斯打了一仗。这说明诗人同情被侵略的弱者。《请愿的妇女》剧中的雅典国王忒修斯为了帮助阿耳戈斯妇女收回她们的儿子们的尸首，同忒拜人打了一仗。这剧演出时，阿耳戈斯站在斯巴达那边，向雅典进攻，从表面看来这剧似乎有鼓吹战争的嫌疑，但是诗人反对的是侵略战争，他站在被侵略者的立场，维护正义。忒修斯就曾责备那些已经战死的阿耳戈斯将领“没有理由引起战争，害死许多市民”。对侵略者的深恶痛绝和对被摧残者的深刻同情，在《特洛亚妇女》剧中表现得最为突出。

欧里庇得斯有几出悲剧是写家庭问题的。在氏族社会开始瓦解的时期，妇女的地位还是相当高的，但是到了公元前六

世纪和五世纪期间，希腊经过土地立法，私有财产的发展使家庭制度巩固下来，婚姻制度便逐渐固定为一夫一妻制。然而所谓“一夫一妻制”，不过是对妇女的一夫一妻制，而不是对男子而言。雅典妇女须严守贞操，甚至被禁锢在闺阁中。一般说来，她们不得参加公共生活，更说不上享受政治权利，而男子则可以有外室，或是在外面胡作非为，不受任何法律或道德力量的约束，因此雅典妇女的地位差不多降到奴隶的地位了。有的妇女不堪压迫，起而反抗，造成无数的家庭悲剧，欧里庇得斯的《美狄亚》就是这种悲剧。《阿尔刻提斯》写斐赖城国王阿德墨托斯命中注定要早死。命运女神答应他，如果有亲人替他死，他就能乐享天年。他曾恳求他的年老的父母替他死，遭到拒绝，结果是他的妻子阿尔刻提斯替他死了，后来由赫剌克勒斯从死神手里把她救回来。这剧批判雅典男子的自私自利，他们要求妇女为他们牺牲一切。《伊翁》剧中的阿波罗神同一个凡间女子有私情，却不愿承担责任。剧中处处责备男子在外面胡作非为，暴露他们的罪行。从这些剧本可以看出诗人怎样批判雅典家庭制度的不合理和男女地位的不平等，痛责男子的不道德和自私自利。我们可以看出这种悲剧的意义已经远远地超出了家庭悲剧的范围。

欧里庇得斯身为贵族，却突破了他所受的思想限制，成为民主派的拥护者。在内战期中，雅典民主制逐渐被削弱，政治煽动家愚弄人民，鼓吹战争。欧里庇得斯维护民主制度，他在《请愿的妇女》中把雅典的先王忒修斯看作民主制度的创建者，称赞他使人民享受同样的投票权。诗人认为全体公民在法律面前应一律平等，每人应有发言权。他也反对借民众的力量获得政权的僭主，忒修斯曾在剧中说：“对于城邦，没有比暴君

更有害的人，那里没有公认的法律，只由一个人统治，自己手里拿着法律，也就没有法律了。”“暴君”一词影射“僭主”。

早在雅典最繁荣时期，雅典贫富之间的矛盾已经相当严重。内战期间，雅典经济破产，商人作粮食投机，高利贷者重利盘剥，成为暴发户，大批农民因战争流落城市，成为赤贫。所有的穷苦公民不能担任国家职务，他们的政治权利也受到一定限制。欧里庇得斯对这种现象极为愤慨，他十分同情穷人，特别是贫苦农民，认为他们有德行，有正义感，应享受同样的权利。《厄勒克特拉》剧中的同名的女主人公，是阿伽门农的女儿，被埃奎斯托斯强迫嫁给一个农民，这人是个正直善良的人。剧中的俄瑞斯忒斯就这事评论说：“富人身上有着饿瘦的心灵，穷人身上却存在着伟大的精神。”欧里庇得斯所描写的穷人都是这样的好人，而他所描写的富人则很贪婪、残暴，例如《赫卡柏》剧中的波吕墨斯托耳，这人曾把赫卡柏的儿子波吕多洛斯杀死，以便侵吞赫卡柏托付他保存的金子，他现在又贪图更多的财宝，结果被赫卡柏弄瞎了眼睛，受到恶报。欧里庇得斯剧中还充满了对金钱的诅咒，诗人认为金钱是一切罪恶的根源。

古希腊社会的基本矛盾是奴隶主与奴隶之间的矛盾。雅典的民主只不过是少数有公民权的奴隶主的民主罢了，而占人口绝大多数的奴隶则丝毫没有政治权利。古希腊人把奴隶称为“活的工具”，当作主人的财产和商品．他们对待奴隶是很残酷的。奴隶因为不堪虐待，时常起来反抗，在内战期中，希腊各城邦都发生奴隶逃亡和叛变的事件。当日的智者派哲人曾说，神创造一切皆平等，自然决不使任何人当奴隶。欧里庇得斯深受了智者派思想的影响，对奴隶所受的压迫和虐待十分愤慨。《伊翁》剧中

一个老家奴说："奴隶身上只有一样东西不体面，那就是奴隶这名称。"

雅典的民主制度在政治上和经济上的衰落不能不反映在思想意识上。智者派思想便是在这动荡的时代产生的，这一派的哲人谈论思想上的各种问题，他们强调个人的作用，提倡个人的意志自由和思想自由。他们否认人对神可能有合理的认识，进而提倡怀疑主义，打破了传统的宗教信仰（同时也就打破了传统的道德观念），企图用科学和合理主义来解释神话，譬如认为宙斯不过是自然现象（空气）的人格化罢了。在这方面，智者派的思想在当日曾起过进步作用。

欧里庇得斯接受了智者派的进步思想，对宗教信仰抱怀疑态度。他攻击预言，攻击神示，责备天神邪恶、残忍，制造人间的灾难。这是《希波吕托斯》、《伊翁》等悲剧的主题思想。《希波吕托斯》是欧里庇得斯最著名的悲剧之一，剧中的淮德拉爱上了她丈夫忒修斯的前妻的儿子希波吕托斯，遭到拒绝，羞愧自杀，遗书反而诬蔑希波吕托斯侮辱了她。忒修斯归来，不问情由，咒请海神波塞冬把他的儿子弄死。希波吕托斯在放逐途中被波塞冬放出的公牛害死了。他的悲惨结局是爱神阿佛洛狄忒造成的，她妒嫉希波吕托斯不尊敬她而尊敬永葆童贞的狩猎女神阿耳忒弥斯，因而进行报复。阿耳忒弥斯在剧尾出场，她不责怪忒修斯，而把希波吕托斯死亡的责任推到阿佛洛狄忒身上，这就说明爱神不正直。

欧里庇得斯也不相信命运，在他看来，人的命运不受神的支配，而取决于自己的行为，个人作事，自己负责。

综上所述，我们可以看出欧里庇得斯对不义的战争、男女间的不平等关系、民主制度、贫富问题、宗教信仰以及奴隶问

题所抱的态度。他是站在人民的立场上，被压迫者的立场上来看问题，他通过神话传说暴露和批判了种种不合理的社会现象。他的戏剧对他的时代实有很大的进步意义。但是在另一方面，诗人也受了他的时代所给他的限制，他的思想中也有一些矛盾的地方。譬如他在内战初期，也有一些狭隘的爱国主义思想，曾在《安德洛玛刻》剧中表示他对斯巴达人的仇恨。又如他一方面批判男女间的不平等，赞成妇女的反抗，另一方面又要求妇女的美德（他并没有看出阿尔刻提斯替丈夫死得冤枉）。又如他虽然提倡民主精神，却又认为只有中产阶级才能够挽救城邦，掌管大权。从以上各点可以看出诗人的思想矛盾。

希腊悲剧到了欧里庇得斯手中，就形式而论，已经相当完美。随着悲剧内容的革新，他在创作方法上有两点重要的贡献，即写实手法和心理分析。

欧里庇得斯的创作标志着旧的"英雄悲剧"的终结。索福克勒斯曾说，他按照人应当有的样子来描写，欧里庇得斯则按照人本来的样子来描写。这是句很有名的话，一语指出了古希腊悲剧的发展。埃斯库罗斯和索福克勒斯的人物绝大多数是理想化的英雄人物。欧里庇得斯悲剧中的神话人物与他的时代中的普通人相去不远，例如《伊翁》剧中的女主人公，伊翁的母亲，就象个普通的雅典妇人。又例如《特洛亚妇女》剧中所描写的海伦简直象个搔首弄姿的妓女。诗人甚至把奴隶、农民以及普普通通的人作为悲剧中的重要角色，使悲剧接近了现实生活。

欧里庇得斯还创造了一种新型悲剧，其中有浪漫情调和闹剧气氛。《海伦》、《俄瑞斯忒斯》、《伊翁》都是这一类的。在《伊翁》中，阿波罗曾和克瑞乌萨有私情，生了伊翁，这婴儿被母亲遗弃了。克瑞乌萨后来嫁给克苏托斯。夫妇二人到阿波罗

庙上去求子。阿波罗把已经成人的伊翁交给克苏托斯，说这人就是他的儿子。克瑞乌萨出于嫉妒，要毒害伊翁，伊翁得知后，要杀死克瑞乌萨。后来母子认识了，戏剧圆满收场。这种新型悲剧为后来的"新喜剧"（世态喜剧）开了先河。

欧里庇得斯善于描绘人物的心理，特别是妇女的心理。《希波吕托斯》写变态的恋爱心理，《赫卡柏》写复仇的心理，《伊翁》写嫉妒的心理，《酒神的伴侣》写疯狂的心理。这些是通过对人物的内心的描写来表达深刻的思想的，在古希腊文学里这是难能可贵的。欧里庇得斯很能了解妇女的心理，因此有人说，他首先在希腊文学的领域里发现了女人。

欧里庇得斯对于戏剧的结构不甚注意。他的布局有许多是穿插式的，很是松散。他剧中的情节只有少数安排得很完美、紧凑，例如《酒神的伴侣》一剧，就结构而论，可以和索福克勒斯的《俄狄浦斯王》媲美。欧里庇得斯的戏剧，在结构方面，有两点受到许多批评家的非难。第一是"开场诗"，诗人往往叫一个剧中人物首先出场来说明剧情，因此有人说他过早地暴露了剧中的情节，以致减低了观众的兴趣。但是我们知道，希腊悲剧取材于神话故事，这些故事是大多数观众所熟悉的，观众所注意的不是故事本身，而是诗人怎样处理他的题材，怎样加以解释。欧里庇得斯起初只是用"开场诗"来交代剧情的背景，后来看见这办法很受欢迎，因此对观众所熟悉的剧情也采用这办法。亚理斯多德曾在《修辞学》中称赞欧里庇得斯把他的剧情介绍得很清楚。其次，诗人往往请出一位天神来解决剧尾的纠纷，因此有人说他缺乏戏剧技巧，矛盾的解决太偶然了，不是从故事本身的发展中解决的。在诗人现存的悲剧中，有九出出现过天神，其中只有《希波吕托斯》和《俄瑞斯忒斯》是用"神力"

来解决剧尾的纠纷的，其实这两出剧中的纠纷也可以用平常的方法来解决，比方说关于希波吕托斯的真实情形可以由淮德拉的乳母讲出来，俄瑞斯忒斯的安全可以由他抓住赫耳弥俄涅来保证。至于其他七出剧中的纠纷，在天神出现之前就已解决了。想来诗人也许另有用心，想借“神力”来造成一个宁静的收场，因为剧尾出现的天神往往还预言剧中人物的下场，诗人这样留下了曲终的余音，使观众神往于未来的境界而感到慰藉。但是这并不是真正的艺术手法，因为神的出现太偶然了。

歌队在欧里庇得斯的剧中失去了它的重要地位，成为戏剧的装饰，有时候甚至阻碍剧情的发展，因为欧里庇得斯的剧中常有计谋，歌队经常在场，不利于计谋的进行，所以剧中人物往往要求歌队为他们保守秘密，美狄亚就曾要求歌队不要泄漏她的报仇计划。古希腊戏剧的演出却又少不了歌队，欧里庇得斯的办法，是把歌队摆在不重要的地位上，这显示戏剧形式向着新的方向发展。

欧里庇得斯的风格比较华丽，语言流畅，他的对话有散文化的趋势，接近口语，十分自然。他的诗的特点是明白清楚，容易听得懂，读得懂。只是剧中充满了冗长的说理和雄辩，这无疑是因为受了当时的智者派教师所传授的修辞术的影响。

欧里庇得斯最著名的悲剧是《美狄亚》，他的最动人的悲剧是《特洛亚妇女》。《特洛亚妇女》的情节如下：海神波塞冬首先出场来悲叹特洛亚毁灭在希腊人的矛尖下，斯卡曼德洛斯河两岸回响着成群俘虏的悲声。雅典娜前来请求海神在海上掀起风暴，毁灭希腊的凯旋军，因为大埃阿斯把特洛亚公主卡珊德拉从她的庙里拖走了。他们下场后，特洛亚王后赫卡柏醒来，和歌队一起悲叹特洛亚的命运，她们就要渡海去做奴隶。希腊的

传令官前来告诉赫卡柏，她的女儿波吕克塞娜侍奉阿喀琉斯的坟墓去了。卡珊德拉舞着火炬前来为自己唱婚歌，她就要去做阿伽门农的侍妾。传令官把她带走了。赫克托耳的遗孀安德洛玛刻带着她的儿子阿堤阿那克斯乘坐希腊人的战车进场，她告诉赫卡柏，波吕克塞娜已经被人杀献在阿喀琉斯的坟前，变作了死者的祭品。赫卡柏劝安德洛玛刻嫁给阿喀琉斯的儿子皮洛斯，以便把阿堤阿那克斯抚养成人，再图恢复特洛亚的王权。传令官前来宣布，希腊人决定要把这孩子弄死。这些人物退场后，墨涅拉俄斯前来提取他的妻子海伦。海伦辩解说，她追随帕里斯去到特洛亚，反而救了希腊，使它不至于被特洛亚征服。赫卡柏驳斥了她，并且劝墨涅拉俄斯杀死海伦。墨涅拉俄斯说，他要把海伦带回希腊去杀掉。传令官把阿堤阿那克斯的尸首运来，叫赫卡柏把他埋葬。此后是希腊人放火烧城。

雅典人曾于公元前416年强迫墨罗斯(一译米罗)岛加入以雅典为首的提洛同盟，墨洛斯人只愿意守中立，于是雅典人攻下这个小岛，把所有成年男子尽行杀戮，把所有的妇孺俘虏过来。欧里庇得斯痛恨墨罗斯战役的残酷，特别上演《特洛亚妇女》来谴责雅典人。观众一望就知道这剧景影射墨罗斯，剧中的希腊人影射攻占了墨罗斯的雅典人。

这剧是文学史上对被侵略者表示最大同情的第一部杰作，一景一景的亡国惨象呈现在我们面前，使我们痛恨侵略者的穷凶极恶，惨无人道。卡珊德拉的疯狂心理描写得很动人，她说她能害死她的仇人(暗指阿伽门农将被他的妻子杀死)，为父兄报仇，可是谁都不相信她的话。安德洛玛刻同她儿子的生离死别，是剧中最动人的场面。写海伦的一场，说明特洛亚战争是一个不义的战争，战争的起因是为了夺回一个淫奔的女人。写

阿堤阿那克斯的埋葬一场，总结特洛亚人的痛苦和希腊人的残酷，甚至连希腊的传令官也同情特洛亚妇女，为她们落泪，答应在阿堤阿那克斯的坟上插一根矛，以表示死者的亲人日后要为他报仇。亚理斯多德在《诗学》第十三章说："欧里庇得斯实不愧为最能产生悲剧效果的诗人，虽然他在别的方面手法不高明。"这种效果在《特洛亚妇女》剧中特别显著。

欧里庇得斯曾受到阿里斯托芬和其他喜剧诗人的攻击。阿里斯托芬现存的十一出喜剧中处处挖苦欧里庇得斯，其中两出（《蛙》和《地母地女节》）主要是批评他的，说他油腔滑调，说他不应该把乞丐和奴隶介绍到悲剧里，说他不应该描写妇女的不健康的心理和不道德的行为。但是我们不可把这位喜剧诗人的话看得太认真，因为他是在写喜剧，而且他的主题又十分重大，所以他不得不讲些笑话，拿欧里庇得斯来开玩笑，以图遮掩剧中的严肃性，使观众虽然受了一顿教训，却还是欢欢喜喜。阿里斯托芬并不是完全否定欧里庇得斯，他也承认欧里庇得斯的戏剧艺术有某些长处，他在讽刺中寓有钦佩之意。

欧里庇得斯在世时，他的悲剧不大受人欢迎，但自从他死后，他的名声却十分响亮。柏拉图在他的对话《国家篇》（一译《理想国篇》）中称赞欧里庇得斯为最著名的悲剧家。据说色雷斯境内的希腊城市阿布得拉在暑天里上演欧里庇得斯的悲剧《安德洛墨达》（已失传），观众于散戏之后，唱着剧中的歌词昼夜奔跑，这狂热病直到秋凉时才冷下来。这个故事不一定可靠，但是在西西里吃败仗的雅典兵士，却有一些唱着欧里庇得斯的歌词沿门乞食，还有一些被俘虏的雅典人也由于能背诵欧里庇得斯的歌词而得恢复自由。据普鲁塔克所记载，斯巴达人攻下雅典后，将领们商议要毁坏雅典城，当时有人唱欧里庇得斯

的《厄勒克特拉》剧中的进场歌，他们听了大受感动，不忍心毁坏这个曾经产生这样好的诗人的都城。欧里庇得斯的剧本在古代一直上演了六百年之久。古代的教师最喜欢采用他的剧本作教科书，这和他的剧本保存这样多是有关系的。他剧中的情节曾被许多画家采用来作题材。

欧里庇得斯的戏剧对罗马文学有很大的影响。罗马诗人恩尼乌斯翻译过欧里庇得斯的《美狄亚》。塞内加摹仿欧里庇得斯，写了一出《美狄亚》、一出《特洛亚妇女》、一出《淮德拉》（写希波吕托斯的故事）、一出《疯狂的赫剌克勒斯》。维吉尔、奥维德都从欧里庇得斯的剧中得到启发，奥维德还写过一出《美狄亚》，可惜没有传下来。

欧里庇得斯对后代文学的影响比他的两位前辈诗人大得多，欧洲许多杰出的作家都受过他的影响。但丁在他的《神曲》里只提起欧里庇得斯一人。弥尔顿很赞美欧里庇得斯，拜仑、雪莱、布朗宁夫妇很爱好欧里庇得斯的作品，雪莱翻译过《圆目巨人》，布朗宁译述过《阿尔刻提斯》。高乃依写过一出《美狄亚》，拉辛写过一出《安德洛玛刻》，他的《淮德拉》是受《希波吕托斯》的启发写成的。歌德的《伊菲革涅亚》是欧里庇得斯的悲剧的改写本。从这些剧本可以看出欧里庇得斯对近代文学的影响。

（2）《美狄亚》

《美狄亚》是欧里庇得斯最著名的悲剧。这剧的情节如下：伊俄尔科斯城国王埃宋的同母异父的弟兄珀利阿斯篡夺了王位，他后来答应把王位让给埃宋的儿子伊阿宋，假如他肯去到

黑海东岸的科尔喀斯把金羊毛取回来。取金羊毛是一件很危险的事情。伊阿宋乘阿耳戈船前去，他得到科尔喀斯的公主美狄亚的帮助，杀死了看守金羊毛的蟒蛇，取得了金羊毛，并且带着美狄亚逃跑。美狄亚看见他父亲埃厄忒斯追来了，她便把她的兄弟阿普叙托斯砍成碎块，抛到海里，她父亲忙着收捡尸首，没有追上他们。伊阿宋终于回到了家里。在他离国的时期，珀利阿斯杀死了埃宋，伊阿宋因此叫美狄亚替他报仇。美狄亚是一个女巫，精通法术，她有一次杀了一只老公羊，放在锅里一煮，把它变成了一只羔羊。她用这方法怂恿珀利阿斯的女儿把她们的父亲砍成碎块，放在锅里去煮，以便把他老人家变成年轻人。美狄亚这样害死了珀利阿斯，所以珀利阿斯的儿子阿卡斯托斯把美狄亚夫妇二人赶了出来。于是他们来到科林斯，在这里过了几年快活的日子。

《美狄亚》这剧开场时，美狄亚的保姆首先出场来介绍剧情，她说，伊阿宋抛弃了他的儿子们和他的妻子美狄亚，去和科林斯国王克瑞翁的女儿成亲。保姆害怕她的主母用锋利的剑刺进她两个儿子的心胸，或进入新房去杀死公主和新郎。保傅带着两个孩子回来，他告诉保姆，他听说国王要把这两个孩子和他们的母亲驱逐出境。保傅带着两个孩子进屋。美狄亚在屋内悲叹她的不幸，诅咒她的儿子和他们的父亲一同死掉。由科林斯妇女组成的歌队进场来打听美狄亚哭什么。保姆说明了缘由。歌队问美狄亚为什么想要寻死，并请她出来听取她们的劝慰。

美狄亚在"第一场"里自屋内出来和歌队见面。她讲了一段与剧情无关的奇怪的话："啊，你们科林斯妇女，我害怕你们见怪，已从屋里出来了。我知道，有许多人因为态度好象很傲

傻，就得到了恶意和冷淡的骂名，他们当中有一些倒也出来跟大家见面，可是一般人的眼光不可靠，他们没有看清楚一个人的内心，便对那人的外表发生反感，其实那人对他们并没有什么恶意呢。……假如你献出什么新的学说，那些愚蠢的人就会觉得你的话太不实用，你这人太不聪明；但是，如果有人说你比那些假学究还要高明，他们又会认为你是这城里最可恶的人。"①这显然是诗人在替一般哲学家和当日被放逐的阿那克萨戈拉斯辩护。

美狄亚随即悲叹妇女的不幸，她们得用重金争购丈夫，离婚对于女人是不名誉的事。她说："一个男人同家里的人住得腻烦了，可以到外面去散散他心里的郁积，不是找朋友，就是找玩耍的人；可是我们女人就只能依靠一个人。"她进而向歌队提出要求："我只求你们这样帮助我：要是我想出了什么方法、计策去向我的丈夫，向嫁女的国王和新婚的公主报复冤仇，请替我保守秘密。"这是因为歌队在场，妨碍密谋的进行。

克瑞翁前来宣布命令，叫美狄亚带着她两个儿子出外流亡，不许拖延。美狄亚恳求让她多住一天，以便决定到哪里去，为孩子们找个安身的地方。克瑞翁答应了。克瑞翁下场后，美狄亚对歌队长说："你以为我没有什么诡诈，没有什么便宜，就会这样奉承他吗？我才不会同他说话，不会双手攀着他呢！他现在竟愚蠢到这个地步，居然在他能够把我驱逐出去，破坏我的计划时，让我多住一天。就在这一天里面，我可以叫这三个仇人，那父亲、女儿和我自己的丈夫，变作三具尸首。"美狄亚决定用毒药害死公主和伊阿宋。

---

① 《欧里庇得斯悲剧二种》第13、15页（人民文学出版社，1962年、1979年），《欧里庇得斯悲剧集》第1卷第69、71页（人民文学出版社，1975年）。

伊阿宋在"第二场"里出场来责备美狄亚不该咒骂国王，活该被人驱逐出境。他担心美狄亚带着儿子们出外受穷困，特来帮忙。美狄亚把他痛骂一顿：

且让我从头说起：那阿耳戈船上航海的希腊英雄全都知道，我父亲叫你驾上那喷火的牛去耕种那危险的田地时，原是我救了你的命；我还刺死了那一圈圈盘绕着的、昼夜不睡看守着金羊毛的蟒蛇，替你高擎着救命之光；只因为情感胜过了理智，我才背弃了父亲，背弃了家乡，跟着你去到珀利翁山下，去到伊俄尔科斯。我在那里害了珀利阿斯，叫他悲惨地死在他自己女儿的手里。我就这样替你解除了一切的忧患。

可是，坏东西，你得到了这些好处，居然出卖了我们，你已经有了两个儿子，却还要再娶一个新娘；若是你因为没有子嗣，再去求亲，倒还可以原谅。我再也不相信誓言了，你自己也觉得你对我破坏了盟誓！我不知道，你是认为神明再也不掌管这世界了呢，还是认为这人间已立下了新的律条？啊，我这只右手，你曾屡次握住它求我；啊，我这两个膝头，你曾屡次抱住它们求我，它们白白地让你这坏人抱过，真是辜负了我的心。

我姑且把你当作朋友，同你谈谈，可是我并不想你给我什么恩惠，只是想同你谈谈而已。我若是问起你这件事，你就会显得更可耻：我现在往哪里去呢？到底是回到我父亲家里，回到故乡呢，——我原是为了你的缘故，才抛弃了我父亲的家，——还是去珀利阿斯的可怜的女儿的家里？我害死了她们的父亲，她们哪会不热烈地接待我住在她们家里？事情是这样的：我家里的亲人全都恨我；至于那些我不应该伤害的人，也为了你的缘故变成了我的仇人。因此，在许多希腊女人看来，你为了报答我的恩惠倒给了我幸福呢！我这可怜的女人竟把你当作一个可靠的、值得称赞的丈夫！我现在带着我的孩子出外流亡，孤苦伶仃，一个朋友都没有；——你在新婚的时候，倒可以得到

一个漂亮的骂名，只因为你的孩子和你的救命恩人在外行乞流落！

伊阿宋辩解说，他之所以同公主结婚，是为了使他的两个儿子生活得象个样子，不至于太穷困。夫妇二人争吵起来，美狄亚不接受伊阿宋的金钱馈赠。伊阿宋下。

雅典国王埃勾斯在"第三场"里出场，他告诉美狄亚，他曾到阿波罗庙上去问怎样才能得到一个子嗣。神叫他在到家以前，不要解开那酒囊上伸着的腿。① 他问美狄亚脸上为何有泪容。美狄亚把伊阿宋重婚的事告诉了他，并请求埃勾斯在雅典城接待她，让她避难，那样一来，她可以满足他求嗣的心愿，凭她精通的法术使他生一个儿子。埃勾斯答应了，但要求美狄亚自己设法离开科林斯。

埃勾斯走后，美狄亚对歌队长说：

> 我现在把我的整个计划告诉你，可不要希望这些话会好听。我要打发我的仆人去请伊阿宋到我面前来。等他来时，我要甜言蜜语地说：一切事情都作得很好，都令人满意。我还要求他让我这两个儿子留下来，我并不是把他们抛弃在这仇人的国内，而是想利用这诡计谋害国王的女儿，因为我要打发他们双手捧着礼物——一件精致的袍子、一顶金冠——前去。如果她接受了，她的身子沾着那衣饰的时候，她本人和一切接触她的人都要悲惨地死掉，因为我要在这些礼物上面抹上毒药。
>
> 关于这事情，说到这里为止，可是我又为我决心要作的一件可怕的事而痛苦悲伤，那就是我要杀害我自己的孩儿！谁也不能够拯救他们！等我破坏了伊阿宋的全家，大胆地作下了这件最凶恶的事，我便离开这里，逃避我杀害最心爱的孩儿时所冒的危险。朋友们，仇人的

① 古希腊人用整个羊皮盛酒，羊皮的颈部和四只腿用绳子系住，放酒时可将任何一只腿解开。这神示的意思是叫埃勾斯到家以前，不要接近女人。

嘲笑自然是难以容忍的，但也管不了这许多，因为我已经没有城邦，没有家，没有一个避难的地方，我对生活还有什么贪图呢？我从前听了一个希腊人的话抛弃了我的家乡，那简直是犯了大错！只要神明帮助我，我要去惩罚那家伙！从今后他再也看不见我替他生的孩子们活在世上，他的新娘也不能替他生个儿子，因为我的毒药一定会使这坏女人悲惨地死掉。

歌队长问她为何忍心把自己的孩儿杀死。她回答说："因为这样一来，我更好使我丈夫的心痛如刀割。"美狄亚的复仇计划是逐渐形成的。埃勾斯求嗣的心愿可能使美狄亚想起断绝伊阿宋的后嗣。

美狄亚派人去把伊阿宋请来。她恳求伊阿宋原谅她的暴躁的性情，承认她从前很糊涂，如今"思考得周到了一些"。她叫孩子们出来同他们的父亲"道一声长别"。她对他们说："哎呀，我忽然想起了那暗藏的祸患！孩儿呀，就说你们还活得了很长久，你们日后能不能伸出这可爱的手臂来？"这些都是双关语。

美狄亚叫孩子们各捧着一个装着礼物的匣子去送给公主，请求她不要把他们驱逐出境。伊阿宋和孩子们下。

保傅在"第五场"引导两个孩子上场。保傅说，公主新娘已高高兴兴接受了礼物，孩子们可以在宫中平平安安住下去。他问美狄亚听见了好消息，为何这样惊慌。他安慰主母说："你的儿子会把你迎接回来的。"回答是："我这不幸的人倒要先把他们带回老家去。""老家"明指伊俄尔科斯故乡，暗指下界。保傅进屋后，美狄亚叹道：

唉，唉！我的孩子，你们为什么拿这样的眼睛望着我？为什么向着我最后一笑？哎呀！我怎样办呢？朋友们，我如今看见他们这

明亮的眼睛，我的心就软了！我决不能够！我得打消先前的计划，我得把我的孩儿带出去。为什么要叫他们的父亲受罪，弄得我自己反受到这双倍的痛苦呢？这一定不行，我得打消我的计划。——我到底是怎么的？难道我想饶了我的仇人，反遭受他们的嘲笑？我得勇敢一些！我竟自这样脆弱，使我心里发生了这样软弱的思想！

孩子们进屋后，美狄亚继续自言自语：

哎呀呀！我的心呀，快不要这样跳！可怜的人呀，你放了孩子，饶了他们吧！即使他们不能同你一块儿过活，但是他们毕竟还活在世上，这也好宽慰你啊！——不，凭下界的报仇神们起誓，这一定不行，我不能让我的仇人侮辱我的孩儿！无论如何，他们非死不可！既然要死，我生了他们，就可以把他们杀死。命运既然这样注定了，便无法逃避。

有一个传报人出来报告说，公主戴上那顶金冠、穿上那件袍子，被毒药引燃的火焰烧死了；国王跑去抱住公主，也被烧死了。传报人进屋后，美狄亚叹道：

朋友们，我已经下了决心，马上就去作这件事情：杀掉我的孩子再逃出这地方。我决不耽误时机，决不抛下我的孩儿，让他们死在更残忍的手里。我的心啊，快坚强起来！为什么还要迟疑，不去作这可怕的，必须作的坏事！啊，我这不幸的手呀，快拿起，拿起宝剑，到你的生涯的痛苦的起点上去，不要畏缩，不要想念你的孩子多么可爱，不要想念你怎样生了他们，在这短促的一日之间暂且把他们忘掉，到后来再哀悼他们吧，他们虽是你杀的，你到底也心疼他们！——啊，我真是个苦命的女人！

以上这些心理描写是非常深刻的，是欧里庇得斯首创的。

美狄亚进屋后，歌队听见孩子们呼救的声音，他们被母亲杀死了。

伊阿宋在“退场”里前来救他的儿子，免得他们被国王的亲属杀害了。

美狄亚带着两个孩子的尸首乘着龙车自空中出现。夫妇二人争吵起来，互相责骂。伊阿宋要埋葬孩子们的尸体，美狄亚说，她会在海角上亲手埋葬，免得她的仇人侮辱他们，发掘他们的坟墓。她就要到雅典去和埃勾斯住在一起。她并且预言，伊阿宋日后不得好死，那阿尔戈船的破片会打破他的头颅，倒也活该。她不让伊阿宋触摸孩子们的尸体。

美狄亚乘着龙车自空中退出。这龙车是一种“神力”，用来解决美狄亚逃跑的困难。亚理斯多德曾在《诗学》第十五章对此提出批评：“布局的‘解’显然应该是布局中安排下来的，而不应象《美狄亚》一剧那样，用‘机械上的神’的力量，……‘机械上的神’应当用来说明剧外的事，例如以前发生的、凡人不能知道的事，或未来的、须由神来预言或宣告的事，因为我们承认神是无所不知的。”这个要求，有些苛刻。我们知道，美狄亚是会巫术的，龙车的出现不能说不自然。

美狄亚受到虐待，她无法借社会的力量来争取她在家庭中的合法权利，迫于不得已，才采取仇杀的办法。她起初本想杀害公主、国王和她自己的丈夫，后来想到公主和国王死后，她的两个孩子一定会被王室杀害，这才决定不杀害伊阿宋，而杀害他的儿子们，要这样才能使伊阿宋的心痛如刀割。某些批评家企图抹煞《美狄亚》的社会内容，说她杀害自己的儿子，是出于疯狂而犯下的罪行。这种说法是荒谬的。她杀害儿子表面

看来是一种罪行，但骨子里却是社会的罪行，因为那个社会太不合理了，迫使她这样作。欧里庇得斯深深地同情美狄亚的遭遇，痛恨当日男权社会对妇女的迫害，赞成妇女起来反抗。

美狄亚是一个热情、聪明、勇敢的妇女。她爱丈夫，爱儿子，为了他们的幸福，她曾经作出了多少牺牲。可是她受到了虐待，这当口，她下定决心，坚决反击，甚至灭绝伊阿宋的家门。然而她又不忍下手，迟疑不决。弃妇的恨和慈母的爱在她心里展开了剧烈的冲突。她的内心矛盾的高潮表现在她在"第五场"的第一部分和后一部分的独白里。最后她下定决心，她决不能给罪恶的人留下后路。传说中的美狄亚的孩子们是被科林斯的人杀害的。而欧里庇得斯却叫他们死在美狄亚手中，可见欧里庇得斯的用心。

这剧的结构相当紧凑，只是埃勾斯来得很突然。亚理斯多德曾经批评埃勾斯出场这一景，认为这一景没有用。这是从艺术结构来要求《美狄亚》。从主题思想看，作者这样处理，是表达了他的同情。埃勾斯的出现使美狄亚得到一个安身的地方，她可以胸有成竹地同伊阿宋假意和解，完成她报复的计划而自己又能脱身。

伊阿宋为了爱好金钱，贪求权力，才和公主结婚，却又虚伪地说他这样做是为孩子们着想，口口声声说他不愿对不住朋友，甚至在"退场"里还悲叹他不能享受新婚的快乐，可谓卑鄙和自私到了极点。

一九四二年，四川江安戏剧专科学校上演过《美狄亚》，采用赵家璧的译本，由陈治策导演。软幕和平台构成风格化的环境。田庄扮演伊阿宋，深刻表现了这人物的卑鄙和自私。崔小萍扮演美狄亚，她的朗诵充满戏剧热情。演出效果极为强烈。

当美狄亚对伊阿宋的难以平息的愤恨和歌队婉言相劝的诗篇交织在一起时，剧场中一片寂静，观众深受感动，十分同情美狄亚的命运，并对克瑞翁和伊阿宋表示无比的憎恨。

古希腊喜剧

一　古希腊喜剧概论

古希腊喜剧和古希腊悲剧一样，起源于民间歌舞。古希腊农民于收获葡萄时节祭祀酒神狄俄倪索斯，化装为鸟兽，举行狂欢游行，载歌载舞，这种歌叫作komos(科摩斯，意思是“狂欢队伍之歌”)。“喜剧”一词在希腊文里作komoidia(科摩狄亚)，是由komos和aeidein(唱歌)二字合成的，意思是“狂欢歌舞剧”。

早在公元前六世纪初年，希腊本部的梅加腊就有一种描写神话故事和日常生活的滑稽剧，这便是喜剧的前身。亚理斯多德在《诗学》第三章说：“希腊本部的梅加腊人自称首创喜剧，说喜剧起源于梅加腊民主政体建立时代。”梅加腊人曾于公元前581年推翻僭主忒阿革涅斯而建立民主政体。此后即出现“喜剧”。其实梅加腊人所说的“喜剧”，不过是一种滑稽剧，这种滑稽剧是由“狂欢队伍之歌”演变来的。

亚理斯多德在《诗学》第四章说：喜剧“是从低级表演[1]的

[1] 十五世纪发现的一种《诗学》抄本，将“低级表演”写成“法罗斯歌”。法罗斯歌意思是“崇拜阳物的歌”，这是一种赞美自然界的生机蓬勃的力量：崇拜草木动物之神亦即酒神狄俄倪索斯的颂歌。现在一般学者都不认为古希腊喜剧起源于法罗斯歌。

临时口占发展出来的，这种表演至今仍在许多城市流行”。所谓“低级表演”大概是指梅加腊等地的滑稽剧，剧中的“回答者”（由剧作者扮演）临时编几句诗来回答歌队提出的问题。

据说梅加腊人苏萨里翁曾于公元前580至564年之间把梅加腊滑稽剧介绍到雅典乡区伊卡里亚，并使它具有诗的形式和戏剧的歌队。这是原始的喜剧。这样看来，喜剧的起源比悲剧早得多①。

亚理斯多德在《诗学》第三章继续说：“西西里的梅加腊人自称首创喜剧，因为厄庇卡耳摩斯是他们那里的人。”厄庇卡耳摩斯（公元前530？—440？）在公元前五世纪初首先用神话题材写戏剧，剧中没有歌队。他是头一个讲究布局的诗人，写了五十二出剧，我们知道其中三十五出的剧名。他的戏剧其实仍然是一种滑稽剧，这种滑稽剧后来传到雅典，供人阅读，对雅典戏剧有影响。

雅典民众于公元前六世纪末年，在酒神节里化装为鸟兽，赴酒神剧场表演由苏萨里翁介绍来的“喜剧”，这种喜剧有时讽刺个人。亚理斯多德在《诗学》第五章说：“但喜剧当初不受重视，没有人注意，执政官分配歌队给喜剧诗人，是很晚的事，前此喜剧诗人都是自愿参加的。等到所谓‘喜剧诗人’见于记载的时候，喜剧已经有了一定的形式了。”直到公元前487年，雅典城才在酒神大节正式上演喜剧，比悲剧晚多了，悲剧是在公元前534年第一次正式上演的。喜剧之所以迟迟才正式上演，是因为有人反对。喀俄尼得斯在那一年的喜剧比赛中获得奖赏，他是第一个正式被承认的喜剧诗人。到了公元前441年左

① 悲剧起源于酒神颂，酒神颂在公元前六世纪初叶才有定型，发展成为悲剧是这个世纪末叶的事。

右，雅典又开始在勒奈亚节上演喜剧。

古希腊喜剧除了继承民间滑稽剧的传统外，还继承了荷马史诗《奥德赛》(例如圆目巨人的故事)、滑稽史诗《马耳癸忒斯》(已失传)、《蛙鼠之战》和讽刺诗特别是阿喀罗科斯的讽刺诗的手法和风格。

古希腊喜剧的创作方法比悲剧自由得多。喜剧取材于现实生活，情节是虚构的。喜剧中的人物比悲剧多一些，但同时说话的人物一般也限于三人。喜剧采用日常语言。歌队在喜剧中不及在悲剧中重要。队员是二十四人，往往分为两个小队，各自代表斗争的一方。喜剧越往前发展，歌队越显得不重要，队员人数也逐渐减少，到后来只剩下几个人。其他如服装、道具等也比较复杂和多样化。喜剧中的时间和地点可以有较多的变化。

二　旧喜剧

古希腊喜剧的发展同民主政治和言论自由有密切关系，它随着历史的发展而逐渐演变，分为"旧喜剧"(自公元前487喜剧初次上演之年至公元前404伯罗奔尼撒战争结束之年)，"中期喜剧"(自公元前404年至公元前322年左右)和"新喜剧"(自公元前322年左右至公元前120年左右)。

伯里克理斯执政之年(公元前443—429)是雅典民主政治最繁荣时期，在这个时期，喜剧享受充分的批评自由。一些旧喜剧作家曾对伯里克理斯进行尖锐的讽刺。伯里克理斯死后，政权落到急进民主派克勒翁手中。克勒翁由于受到喜剧的攻击，多次干涉喜剧的批评自由，但都没有起决定性的作用。此后掌

权的是主战派头子许珀耳波罗斯，他也受到喜剧的攻击。

旧喜剧由于享有充分的批评自由，因此能对政治、社会、宗教、道德、文学、哲学等采取讽刺和批评的态度。它所攻击的主要对象是政治上的权势人物和社会上的著名人士（这些形象往往被夸张，但本质上是真实的），因此受到这些人的反对。雅典法律曾于公元前440年禁止讽刺个人，三年后解禁。公元前416年颁布叙剌科西俄斯法案，剥夺了喜剧的批评自由。旧喜剧除了政治讽刺剧和社会讽刺剧而外，还有神话剧和世态喜剧，但都不占重要位置。

旧喜剧的结构比较松散，主题思想主要表现在“对驳场”中，对驳场是旧喜剧的核心。斗争的一方获胜之后，是一些欢乐的场面，显示胜利的后果，最后以宴会或婚礼告结束。旧喜剧中有“插曲”，歌队长往往在插曲中代表诗人发表政治见解和个人牢骚，例如抱怨自己的喜剧在上一次比赛中没有获得奖赏。剧中人物有时候也代表诗人说话。

旧喜剧有许多作家。喀俄尼得斯之后的著名喜剧作家是马格涅斯（公元前五世纪上半叶人），他写世态喜剧，获得了十一次奖赏，作品有《鸟》、《蛙》、《没食子蜂》等。

公元前五世纪雅典产生了三大喜剧家，即克剌提诺斯、欧波利斯和阿里斯托芬。

克剌提诺斯（公元前484？—419？）写过二十六出喜剧，得过九次奖赏。他首先写政治讽刺剧和社会讽刺剧，讽刺的对象是政治家、智者派哲人和外国人。他的风格雄浑有力，尖锐泼辣。阿里斯托芬曾在他的喜剧《骑士》中借歌队长的嘴说：“他（按：指阿里斯托芬自己）想起了克剌提诺斯，这位喜剧诗人曾经在不绝的掌声中流过平原，把橡树、阔叶树和他的敌人们连

根拔起来，从两岸冲走。我们在宴会上就只唱他的'穿无花果木板鞋的女神'和'写美妙的合唱歌的诗人'，可见他的名声多么响亮！但如今，你们（按：指观众）看见他糊涂了，他的琴柱掉了，琴弦断了，琴身裂了，你们一点也不可怜他。他老了，就象孔那斯那样飘泊着，他的花冠雕谢了，他就要枯萎而死。"可是克剌提诺斯却于次年击败了阿里斯托芬的喜剧《云》。克剌提诺斯的喜剧《狄俄倪索斯·阿勒克珊德洛斯》的剧情如下：阿勒克珊德洛斯（即帕里斯）被邀请来评定赫拉（大神宙斯的妻子）、雅典娜（宙斯的女儿、雅典的守护神）和阿佛洛狄忒三位女神哪一位最美。他因为害怕而逃跑了。酒神狄俄倪索斯冒充阿勒克珊德洛斯，判定阿佛洛狄忒最美。他随即到希腊去把海伦拐了来。他回来后，得知希腊大军追踪而来，便急忙把海伦变成一只鹅，把自己变成一只羊。这时，阿勒克珊德洛斯前来，他识破了诡计，把海伦扣留下来，把狄俄倪索斯交给希腊人。据说这剧是讽刺伯里克理斯发动内战的。

欧波利斯（公元前447？—411？）从十七岁起就参加喜剧比赛，只活了三十多岁，却写了十七出喜剧，得了七次奖赏。欧波利斯是阿里斯托芬的劲敌。据说他曾帮助阿里斯托芬写《骑士》。他们两人后来发生了争吵，互骂对方抄袭自己的作品。阿里斯托芬曾在《云》中讽刺欧波利斯把他的《骑士》改编成《马里卡斯》，而且改编得很坏。欧波利斯攻击过雅典政治家亚尔西巴德和许珀耳波罗斯，讽刺过智者派哲人，挖苦过苏格拉底，说他是个空谈者，事事精通，袋内空空，不知道怎么谋生。欧波利斯的风格与克剌提诺斯相反，比较温和、雅致。

三大喜剧家中的第三人，也是最杰出的喜剧诗人，是阿里斯托芬。

公元前五世纪还有三个著名的旧喜剧诗人，即克剌忒斯、佛律尼科斯和柏拉图。

克剌忒斯写世态喜剧。亚理斯多德在《诗学》第五章说："雅典诗人中克剌忒斯首先放弃讽刺形式，而编写具有普遍性的情节。"克剌忒斯的喜剧《野兽》写"黄金时代"，在那个时代，用具能自动地做面包，食物能自动地烹调。剧中的鱼说，它还不能献给主人吃，因为有一面还没有煎好哩。

佛律尼科斯在公元前428年获得两次奖赏。他的喜剧《文艺女神们》写索福克勒斯和欧里庇得斯比赛悲剧艺术，胜利似属于前者。此剧与阿里斯托芬的《蛙》同时上演。

柏拉图于公元前428年（哲学家柏拉图出生之年）第一次获得奖赏。他写了二十八出喜剧，其中有政治讽刺剧和神话剧。古代的批评家说，柏拉图的风格既雅致又粗俚。

三　阿里斯托芬

（1）阿里斯托芬的喜剧创作

阿里斯托芬约生于公元前446年，籍属库达忒奈翁区（在雅典城内），族名潘狄俄尼斯。相传雅典权势人物克勒翁曾经控告诗人是外邦人，不应享受雅典公民权。这个罪名大概没有能成立。据说，诗人的父亲腓力从雅典的盟邦罗得岛或埃及迁居雅典，在这里取得公民权。雅典人在公元前431年把埃癸那岛（伊斋那岛，在雅典领土阿提卡南边）上的多里斯人赶走，把土地分配给雅典公民；阿里斯托芬本人或是他的父亲在那个时

候分得一块土地。诗人在他的喜剧《阿卡奈人》中(第652到654行)借歌队长的嘴说:"也就因此斯巴达人提出了和平建议,要求你们(按:指雅典人)割让埃癸那;他们并不是在乎那个海岛,无非要夺去这个诗人。""诗人"指阿里斯托芬,这句话的意思可能暗指阿里斯托芬和埃癸那岛上的多里斯人有血缘关系,斯巴达人如果获得了埃癸那,他们就可以根据血缘关系,把诗人当作多里斯人,而不把他当作伊奥尼亚人(雅典人属于伊奥尼亚种族)。

阿里斯托芬受过良好的教育,对希腊文学、艺术十分熟悉。他的交游甚广,连苏格拉底和柏拉图都是他的朋友。阿里斯托芬在柏拉图的对话《会饮篇》中同苏格拉底讨论哲学问题——爱情的起源,他讲了这样一个故事:那最初的人有两副面孔、两套手脚,后来被神劈为两半,成为一男一女,再由爱情使他们互相寻找他们的另一半。这种奇异的幻想和谈笑的风趣,是这位喜剧诗人所特有的。

阿里斯托芬的第一出喜剧《宴饮者》(已失传)于公元前427年上演,得次奖。该剧的主题是新旧教育的对比,剧中有弟兄二人,其中一个名叫忒刺叙马科斯,在雅典城内受过新式教育;另一个在乡下受过旧式教育,跟着他父亲从事农业劳动。老人在庙会的筵席上发现忒刺叙马科斯变成了一个花花公子,能言善辩,象鳝鱼那样滑溜溜的,他连吹双管、弹竖琴都累得要死,更不要说耕田种地了。这孩子在筵席上骂他父亲是一口"小棺材",老朽不堪。

次年,阿里斯托芬上演《巴比伦人》。这次正逢"酒神大节",有许多盟邦使节到雅典来看戏,阿里斯托芬在剧中讥笑雅典人太天真,受了政治煽动家的欺骗;他对许多权势人物,连克勒

翁在内，予以猛烈的抨击。克勒翁看了这出戏很生气，他向议事会控告诗人当着外邦人侮辱了雅典公民和城邦。议事会似乎没有受理这件讼事。阿里斯托芬后来在他的喜剧《阿卡奈人》中借农民狄开俄波利斯(据说这人物是由诗人自己扮演的)的嘴说："我也没有忘记去年我那出喜剧叫我本人在克勒翁手里吃过什么苦头：他把我拖到议事会去，诬告我，胡说八道，嘴里乱翻泡，滔滔不绝，骂得我一身脏，几乎害死我！"

阿里斯托芬写了四十四出喜剧。流传到今天的旧喜剧，只有阿里斯托芬的十一出，这些剧本按照演出年代大致这样排列：

(一) 《阿卡奈人》，公元前425年上演，得头奖。

(二) 《骑士》，公元前424年上演，得头奖。

(三) 《云》，公元前423年上演，得"第三奖"，比赛失败。

(四) 《马蜂》，公元前422年上演，得次奖。

(五) 《和平》，公元前421年上演，得次奖。

(六) 《鸟》，公元前414年上演，得次奖。

(七) 《吕西斯特剌忒》，公元前411年上演。

(八) 《地母节妇女》，公元前410年上演。

(九) 《蛙》，公元前405年上演，得次奖。

(十) 《公民大会妇女》，公元前392或389年上演。

(十一) 《财神》公元前388年上演。

阿里斯托芬有三个儿子，他们的名字叫腓力(与祖父同名)、阿剌洛斯和尼科斯特剌托斯。诗人的最后两出喜剧，即《科卡罗斯》和《埃俄罗西孔》(均已失传)，是替阿剌洛斯写的，他想把这孩子作为一个喜剧诗人介绍给雅典人。他这三个儿子后来都成了中期喜剧诗人。

阿里斯托芬约死于公元前385年，柏拉图曾为他写过两行墓志铭：

美乐女神在寻找一所不朽的神殿，

她们终于发现了阿里斯托芬的灵府。

阿里斯托芬的喜剧触及当日一切重大的政治问题和社会问题，反映雅典奴隶主民主政治危机时期的思想意识。诗人维护雅典自耕农和城市中产阶级的利益，坚决反对雅典和斯巴达起内讧。《阿卡奈人》、《和平》和《吕西斯特剌忒》都是提倡和平，反对内战的。诗人在《和平》剧中号召希腊各城邦的人民前来拯救被战神关在地洞里的和平女神。和平女神出现之后是一些欢乐的场面，农民就要回乡种地了，倒霉的是兵器商人。在《吕西斯特剌忒》剧中，交战双方各城邦的妇女发动政变，强迫男子停战。诗人主张希腊各城邦联合起来，共同对付当时仍然存在的波斯人入侵的威胁。《吕西斯特剌忒》剧中同名的女主人公号召全希腊的妇女起来强迫男人议和。但是诗人并不是无原则地反对一切战争，他经常称赞马拉松时代抗击波斯侵略的英雄，并且在《吕西斯特剌忒》剧中号召希腊各城邦联合起来对付波斯人的威胁。

阿里斯托芬拥护雅典的民主制度，他希望人民能当家作主，不要“叫人牵着耍”。内战期中，雅典的民主制逐渐衰落，当权人物和政治煽动家，特别是克勒翁，愚弄人民，鼓吹战争。诗人在《骑士》剧中对克勒翁予以猛烈的抨击。这剧上演的前一年，雅典人远征西西里，海军于中途在伯罗奔尼撒西南岸前把四百来名斯巴达人围困在斯法克忒里亚岛上，斯巴达因此派遣使节到雅典求和，克勒翁却怂恿雅典人提出苛刻条件，以

致和谈未能达成协议。克勒翁后来在狄摩西尼的协助之下，生擒二百九十二名斯巴达人，把他们押到雅典。克勒翁胜利归来，气焰甚高，阿里斯托芬却把他化作德谟斯（意即“人民”）的家奴，这家伙欺骗主人，压迫另外两个家奴——尼略阿斯和狄摩西尼。诗人叫一个腊肠贩揍他一顿，并且夺去他的管家职位。腊肠贩在获胜之后变成了一个很正派的人，他把昏愦的德谟斯放在锅里一煮，使他返老还童，也就是使雅典人恢复他们在抗击波斯侵略时期所表现的爱国精神。《骑士》是阿里斯托芬最尖锐、最有力的政治讽刺剧，深刻揭露了当时雅典政治的腐败情况。

公元前五世纪下半期出现了智者派，亦称“诡辩派”。这一派人提倡理智和思想自由，怀疑神的存在，打破宗教迷信，为发展科学思想开辟了道路，这是他们的思想的进步一面。另一方面，他们又传授雄辩术，使富豪子弟能利用口才在政治上谋求出路，使政治煽动家能颠倒黑白，愚弄人民；他们并且推翻传统道德。他们在这方面的活动对社会起了不良影响。阿里斯托芬捍卫社会道德，对诡辩派学说予以批判。他在《云》剧中重新提出《宴饮者》的主题，描写阿提卡农民斯瑞西阿得斯因为负债甚苦，叫他的儿子菲狄庇得斯到苏格拉底的“思想所”去学习口才。这孩子学成之后，能言善辩，他回到家里，把债主骂走了，却因为饮酒诵诗的事同他父亲发生口角，他竟把老人打了一顿，并且用诡辩方式证明儿子打父亲有理。这件事伤了老人的心，老人在气愤之下前去把“思想所”烧毁了。阿里斯托芬在剧中批判诡辩派的教育思想所产生的恶劣影响，例如不重视身体健康，使人脱离自然环境，玩弄诡辩技巧，破坏古老的传统道德。诗人提出健身场和音乐师家里的健全教育来和这种新教育对照，他认为旧教育培养心灵，锻炼身体，重视礼貌，节制

情欲。这些原则都是正确的，但是诗人对于智者派思想的进步作用估计不足。他把苏格拉底作为这一派的代表人物，这是不大公平的。苏格拉底和智者派有许多相同之处，例如他用唯心论作为他的哲学的根据，用诡辩方法进行论辩，但是他和智者派是有区别的，他承认客观真理的存在，教导人过道德生活。《云》是诗人最得意的作品，不料这剧上演二十四年之后（公元前399年），剧中的论证成为苏格拉底被判死刑的罪证之一。

阿里斯托芬很重视文艺的教育作用，他在《阿卡奈人》、《地母节妇女》和《蛙》里批判欧里庇得斯的悲剧，责备欧里庇得斯贬低悲剧艺术，描写妇女的激情，鼓吹无神论思想，对社会产生不良影响。

自从公元前480年雅典海军击败波斯侵略之后，雅典一跃而成为头等强国，竭力发展工商业，于是城市逐渐繁荣。由于货币经济的发展、内战期中的投机事业等等，城市里出现了新兴富豪，而城市平民和避居城内的农民则因为受到战争的影响，越来越贫困。内战结束以后，雅典由于战败经济崩溃，贫富之间的矛盾进一步激化，于是社会上产生乌托邦思想，要求平均分配财富。《公民大会妇女》就是讽刺这种平均财富的思想的，剧中的雅典妇女伪装男子，在公民大会上提议把政权转让给妇女。她们在获得政权之后，实行财产公有，妇女公有，靠剥削奴隶劳动而生活。后来证明这个办法行不通，这种寄生思想是和阿提卡劳动农民的思想相违背的。

《财神》讽刺使人人富有而又不触犯私有制的理想。剧中的农民克瑞弥罗斯把财神的眼睛医好了，于是财神使好人富有，使坏人受穷。按照克瑞弥罗斯的计划，贫困终于会完全被消灭。这剧触及一个重要问题：剧中的穷神认为穷困才是生产财

富的推动力，她问克瑞弥罗斯，既然人人富有，谁又肯去劳动，为社会生产财富呢？克瑞弥罗斯回答说，奴隶会承担这种劳动。穷神又问，谁又肯冒生命危险，去贩买奴隶呢？这个问题在当日是无法答复的。

阿里斯托芬的喜剧，特别是《鸟》和《蛙》，对神的态度是嘲笑的。这种嘲笑是古希腊喜剧所容许的，它并不破坏传统的宗教信仰。实际上，阿里斯托芬的宗教思想，和他对政治、社会的看法一样，都是相当保守的。阿里斯托芬始终是传统的宗教信仰的拥护者。

综上所述，可以看出诗人的政治态度和思想倾向。诗人写喜剧，抱有严肃的目的，他以挽救城邦、教育人民为自己的责任，他坚决反对内战，抨击雅典的政治煽动家，批判一切有害的思想和社会生活中的不良现象。阿里斯托芬的作品的斗争性是很强烈的。恩格斯称这位喜剧家为“有强烈倾向的诗人”①。另一方面，诗人又向往过去的民主政治，企图恢复马拉松精神和传统道德，由此可以看出诗人是相当守旧的。

阿里斯托芬的人物是各阶层的代表人物。诗人所攻击的是政治煽动家和好战的将领。他所讥笑的是武器制造者、告密人、祭司、预言者、陪审员、诡辩派哲人、贵族子弟等等。他所喜爱的是勤劳正直的阿提卡农民、马拉松时代的英雄、前一辈的悲剧诗人等等。奴隶在阿里斯托芬的喜剧中初次占有重要地位，如《蛙》里的机智莽撞的珊提阿斯和《财神》里的聪明伶俐的卡里翁。阿里斯托芬的人物是各种类型的人，他们的名字往往能显示他们的特点，例如农民被称为“正直的公民”

① 引自《恩格斯致敏·考茨基》，见《马克思恩格斯选集》第4卷第454页。

（狄开俄波利斯），陪审员被称为“克勒翁之友”。阿里斯托芬的人物都是真实人物，他后期喜剧中的人物比早期喜剧中的人物更为真实。除了采用真实人物而外，阿里斯托芬还把一些抽象的概念人格化，“战争”是一个咆哮的巨神，“和平”是一个美丽的女子，“财富”是一个盲目的老人，“贫穷”是一个可怕的妇人，“人民”是一个昏愦的老头子。阿里斯托芬有时候采用象征手法，例如把克勒翁化为一个家奴，把雅典将军拉刻斯化为一只偷吃了西西里干酪（公款）的狗。阿里斯托芬惯于采用夸张手法以产生喜剧效果，因此他的人物与历史上的人物有一定的距离。阿里斯多芬的人物都是一些类型，这些人物只具有外表上的特征，他们的内心的特征并没有被揭开，他们的个性，一般说来，也不显著。阿里斯托芬的歌队色彩丰富，种类繁多，由烧炭人、农民、骑士、马蜂、云、鸟等等组成，往往带有明显的寓言色彩。他早期喜剧中的歌队占据重要地位，歌队参加剧中的活动，推动情节向前发展；他后期喜剧中的歌队则失去了重要地位。他后期喜剧中的“插曲”只谈论一般性问题，很少批评政治，这标志着“旧喜剧”向“中期喜剧”过渡，而《公民大会妇女》和《财神》已经是“中期喜剧”了，剧中没有“插曲”，没有政治讽刺。

阿里斯托芬的结构，一般说来，都很简单，有些松散。每出剧提出一个重要问题，斗争的双方甚至歌队环绕着这个问题进行论战，斗争结束之后是一些欢乐的场面，显示胜利的后果，最后以宴会或婚礼收场，这些婚礼并不是爱情的结合，而是一种喻意，例如“采葡萄者”（特律该俄斯）与“丰收”结合，“可信赖的人”（珀斯忒泰洛斯）与“王权”结合。《鸟》、《吕西斯特剌忒》、《地母节妇女》的布局在阿里斯

托芬的作品中，算是最完美的。前两出剧的“插曲”① 与剧情紧密联系（例如《吕西斯特剌忒》的“插曲”描写老汉们与妇女们的争论，成为一个“对驳场”），而不是打断剧情，把剧划分为两半；这两出剧的情节一直发展到剧尾，吸引着观众的注意力。吕西斯特剌忒在夺获卫城之后，还须维持秩序以促成和议。阿里斯托芬采用对照手法，写出一些互相衬托的场景，使剧情不致流于单调。在结构方面，阿里斯托芬有一个新的手法，就是在剧中穿插短剧，例如《地母节妇女》中的欧里庇得斯扮演墨涅拉俄斯、珀耳修斯等脚色去营救他的亲戚。阿里斯托芬的想象力非常丰富，他剧中的情节都是虚构的，往往流于荒诞，但剧中的主题是很现实的。阿里斯托芬的风格是多样化的。他的“开场”往往充满民间滑稽剧的插科打浑。他的“对驳场”点明主题思想，因此风格比较严肃。诗人往往插进一些粗俚的笑话和滑稽的动作，把剧中的严肃性掩盖过去。在剧中人物或歌队代表诗人说话的时候，严肃与诙谐是交织在一起的。至于他的合唱歌以及穿插在各场中的抒情诗，则是用优美的笔调写成的。阿里斯托芬善于使用谐摹手法，戏拟悲剧中的诗句和宗教仪式中的祝词。他还善于使用谐音字（双关语）和意外的词句以引起观众发笑，例如“伤了我的——眉毛”，死人所受的惩罚是“罚我再活一辈子！”阿里斯托芬采用民间的朴素语言，配搭着城市的优雅词句。他的剧中有美丽的诗，也有粗野的词句。德国诗人海涅说，阿里斯托芬的喜剧象童话中的一株树，上面有思想的奇花开放，有夜莺歌唱，也有猢狲爬

① “插曲”的原意是“上前”，指人物下场后歌队上前与观众直接谈一些与剧情无关的话。诗人这样把表演场与观众席打成一片。

行。①

亚理斯多德在《诗学》中很少提起阿里斯托芬，因为阿里斯托芬的政治讽刺剧不合乎他的理想的喜剧。亚理斯多德甚至在《尼科马科斯伦理学》中指责旧喜剧的语言太粗鄙，称赞新喜剧很雅致②，这个指责是针对阿里斯托芬和其他“旧喜剧”诗人而发出的。

阿里斯托芬在古代很受人称赞。希腊晚期和罗马时期的语文学者很推崇阿里斯托芬的非凡的智慧、尖锐的讽刺、生动的语言和优美的风格。公元二世纪著名的无神论作家琉善深受阿里斯托芬的影响，他采用阿里斯托芬的风格写散文体“对话”，攻击希腊的神和宗教迷信，讽刺不平等的社会现象和腐朽的哲学思想。他的对话《还阳者——钓鱼人》写他自己由于把各派唯心主义哲学贱价出售，因而受到苏格拉底、柏拉图、犬儒派哲学家第欧根尼等人的攻击。他在“对驳”中说服了这些人，受到他们的欢迎。他然后把柏拉图派哲学家当作“扁鱼”，把犬儒派哲学家当作“狗鱼”，从卫城下钓起来示众。这篇对话在风格和结构方面，完全摹仿阿里斯托芬的喜剧《阿卡奈人》，惟妙惟肖。

在后世，阿里斯托芬的著作，到了欧洲文艺复兴后期，才引起人们的注意。英国的空想社会主义者托马斯·摩尔和德国的人文主义者梅兰克吞对阿里斯托芬表示热烈的崇敬。法国的讽刺作家拉伯雷在创作风格上非常接近于阿里斯托芬，他运用了夸张和怪诞的手法来反对封建势力。阿里斯托芬的喜剧，从十七世纪起，对欧洲文学产生了广泛的影响。拉辛摹仿《马

① 参看海涅的《意大利旅行画面》第3篇第11章。
② 见第4卷第8章。亚理斯多德心目中的“新喜剧”指“中期喜剧”。

蜂》写了一出喜剧，叫作《爱打官司的人》。狄德罗很重视阿里斯托芬的喜剧的社会意义。斯威夫特的讽刺作品受了阿里斯托芬的影响。菲尔丁摹仿过阿里斯托芬的政治讽刺剧。歌德改编过《鸟》。海涅自称是阿里斯托芬的继承者。果戈理对阿里斯托芬评价很高。别林斯基称阿里斯托芬为“最善良最有道德的人”、“古希腊最后一位伟大诗人”。

（2）《阿卡奈人》

《阿卡奈人》是阿里斯托芬的第一出获奖的喜剧。这剧的主题是反对内战。内战的原因是以雅典为首的提洛同盟和以斯巴达为首的伯罗奔尼撒同盟之间的政治、经济矛盾。斯巴达的盟邦埃癸那、科林斯和梅加腊，同雅典争夺海外市场，彼此间的经济矛盾十分尖锐。斯巴达企图破坏雅典的民主制度，瓦解提洛同盟；雅典则企图破坏斯巴达的寡头制度，瓦解伯罗奔尼撒同盟。公元前460到455年之间，提洛同盟和伯罗奔尼撒同盟之间发生了一系列战争，主要是陆上战争，称为“前期内战”。到了公元前455年双方订立了三十年和约。公元前433年，雅典干涉科林斯攻打雅典盟邦科赛拉，这一行为被解释为破坏和约。次年，雅典围攻它的盟邦波替第亚，这城邦本是科林斯的殖民地，科林斯因此怂恿斯巴达向雅典寻衅。以上是后期内战的导火线。梅加腊曾经帮助科林斯攻打科赛拉，雅典因此借口梅加腊人垦拓了雅典的圣林，在公元前432年颁布法令，禁止梅加腊商船进入雅典和它的盟邦的港口，企图在经济上扼杀梅加腊。斯巴达随即向雅典提出最后通牒，逼迫雅典撤消这法令，并要求雅典给它的盟邦以自治权，等于要求解散提洛同

盟。这些条件被伯里克理斯拒绝了。公元前431年，斯巴达盟邦忒拜首先发难，进袭雅典盟邦普拉泰亚，斯巴达王阿喀达摩斯随即率领伯罗奔尼撒陆军进入阿提卡，大本营驻在阿卡奈，他竭力破坏这个乡区，以为这样可以刺激阿卡奈人，使他们怂恿雅典人出城来决战。伯里克理斯采用海战策略，他坚守不出，只命令海军袭击伯罗奔尼撒沿岸。阿喀达摩斯退兵之后，雅典人占领埃癸那。公元前430年，伯罗奔尼撒军再度进入阿提卡，蹂躏农村更为惨烈。这时大批阿提卡农民避居雅典，以致城内人口拥挤，街道不洁，发生瘟疫；伯里克理斯在次年染疫而死。此后，城邦的领导权落到急进民主派手中，这一派是工商业界的代表人物，例如硝皮厂厂主克勒翁、灯厂厂主许珀耳玻罗斯。公元前428年，米提利尼背离雅典，该城在次年被雅典人攻陷。克勒翁在公民大会上怂恿雅典人把米提利尼人，包括民主派的人，一律处死；次日大会再开，另作决定，只处死一些被认为有罪的人。内战头五、六年，提洛同盟和伯罗奔尼撒同盟互有胜负。这个战争断断续续打到公元前404年，以雅典的最后失败告结束。这个战争是伯罗奔尼撒同盟的土地贵族与提洛同盟的工商业界富豪之间争夺政治、经济权利的斗争，对统治阶级有利，对人民有害，因此是个不正义的战争。

《阿卡奈人》开场时，阿提卡农民狄开俄波利斯前来开公民大会，大会不让提倡和议的安菲忒俄斯讲话。狄开俄波利斯派安菲忒俄斯为他一家人同斯巴达人议和。安菲忒俄斯带回了三囊象征和约的葡萄酒，狄开俄波利斯选中了三十年和约。由二十四个烧木炭的阿卡奈人组成的歌队进场来追寻狄开俄波利斯。和平恢复之后，狄开俄波利斯回到乡下，一家人庆祝乡村酒神节。阿卡奈人用石头打击狄开俄波利斯，惩罚他私自同斯

巴达人议和。他们后来让狄开俄波利斯把脖子伸在案板上进行答辩。狄开俄波利斯想装出一副可怜相，特别跑去向悲剧诗人欧里庇得斯借了一套破烂衣服穿在身上。他的答辩如下。

> 我衷心痛恨斯巴达人，但愿海神，泰那农海角上的神明，叫大地震动，震倒他们的房舍，把他们全都压死！谁叫他们把我的葡萄藤割了呢！可是，在场的既然都是朋友，我们不妨说一句知心话：我们这样受罪，为什么全怪斯巴达人呢？我们有些人，我并不是说城邦，……而是说一些坏小子、假铜钱、没有公民权的流氓、冒牌货、假客人，他们经常告发人私卖了梅加腊小外套，如果他们在哪里看见有黄瓜，或是野兔，或是小猪，或是蒜头，或是大盐，就说这些都是梅加腊走私货，拿去充公拍卖了。这不过是一些鸡毛蒜皮、地方习气，不算什么。糟糕的是，有一些年轻小伙子玩酒戏喝醉了，跑到梅加腊去，抢来了那个名叫西迈塔的妓女，想不到这点鸡毛蒜皮，居然扫了梅加腊人的面子，惹动了他们的大蒜劲儿，他们反而抢走了阿斯帕西亚（按：是个伴妓，为伯里克理斯的情妇），两个妓女。好，为了三个娼妇，战争就在全希腊打起来了。我们的盖世英雄伯里克理斯勃然大怒，大发雷霆，大放闪电，震惊了全希腊；他拟出了一道命令：……"我们的领土内、我们的市场里、海上、陆上，一个梅加腊人都不许停留！"这一下梅加腊人渐渐挨饿了，他们便央求斯巴达人转圜，设法取消这一道禁令，无非是那些娼妓惹出来的禁令。多少次斯巴达人要求我们，可是我们一次也不理。从此就干戈处处，大动刀枪了。①

狄开俄波利斯的话只说服了一部分阿卡奈人；另一部分不服，请主战派将领拉马科斯来帮忙。狄开俄波利斯指出，战争只是对那些主战的军官有好处，于是这一部分阿卡奈人也被

① 《阿里斯托芬喜剧集》第31—32页（人民文学出版社，1954年）。

说服了。

狄开俄波利斯随即开放和平市场。一个梅加腊人把他的两个小女儿扮成猪来卖给狄开俄波利斯，换得一把蒜、一筒盐。一个玻俄提亚人带着许多鸟兽来卖给狄开俄波利斯，换得一个雅典有而玻俄提亚缺少的告密人。拉马科斯奉命去把守关口，狄开俄波利斯应邀去过大酒钟节。拉马科斯在跳壕沟的时候受了伤，走回来叫苦连天，狄开俄波利斯赴宴归来，喝得醉醺醺的。

这剧的政治作用在于扫除群众中的主战心理。当日的主战派人数占优势，包括大部分工商业界人士和一部分农民。工商业界人士受了政治煽动家的欺骗，想借战争来发展他们的经济势力，农民则因为他们的家园被毁坏，企图报复。诗人借狄开俄波利斯的嘴说明战争对政治煽动家和军官有利，对人民有害，发动战争的责任不能完全推到斯巴达人肩上，雅典当局亦难辞其咎。诗人把战争与和平作为对比，使雅典人知所选择。他们一旦明白了，他们的心理就会起变化。

内战初期以梅加腊人所受的祸害最为惨重。战争的第一年，伯里克理斯亲自率领一万三千名重甲兵，一百只战船进攻梅加腊，毁坏了梅加腊人的农作物，使他们无以为生。雅典人还通过一项法案，规定对梅加腊永不媾和。雅典将军在就职时须发誓于每年春秋两季攻打梅加腊。雅典人攻打梅加腊另有作用，他们在陆地上失利，想重振军威，又不敢北上袭击玻俄提亚，只好拿这小小的梅加腊来出气。诗人借梅加腊人卖猪一景来表明战争的影响，这一景表面上很滑稽，骨子里却是很凄惨的。至于那些还没有十分受到战争祸害的玻俄提亚人，却还过着富裕的生活。

诗人认为这次的战争是雅典帝国政策所招致的后果，给城

邦带来了莫大的损失，给农民带来了莫大的灾难，所以诗人站在自耕农的立场上坚决反对。诗人所站的立场是正确的，但是他不明白由于生产力的发展雅典已经逐渐由农业国变成手工业国；他仍然把城邦的繁荣寄托在农业上面。诗人进而主张各城邦互相友好。共同准备对付波斯侵略，而不是互派使节去向波斯国王求援乞助，以致中了真正的敌人的毒计。诗人在剧中十分称赞那些抗击波斯人的马拉松英雄。

阿里斯托芬在剧中抨击政治煽动家。狄开俄波利斯一上来就说克勒翁吐出了五个“金元宝”（每个合六千希腊币德拉克马），这件事真叫他开心。克勒翁执政六年，贪污舞弊，积蓄了五十个“金元宝”之多。

《阿卡奈人》还涉及一点文艺批评。诗人在剧中挖苦欧里庇得斯使他的英雄人物穿上破衣烂衫，指责欧里庇得斯的人物油腔滑调，批评欧里庇得斯把“悲剧糟踏了”。

这剧内容很丰富，牵涉很广。诗人对于他所痛恨的一切，例如好战将领的冥顽、雅典对外政策的愚蠢、政治煽动家的欺骗、城市生活的堕落、诡辩学说、好讼风气、告密敲诈以及文坛上的不良倾向，都一一予以讽刺；而对于他所喜爱的一切，例如马拉松精神、邦际间的友善、诚实的劳动农民、乡村生活、自然风景、则一一加以赞扬。这无异是诗人为他未来的创作写出了一个总的提纲。

这剧人物很多，各有特色。狄开俄波利斯是典型的阿提卡农民，他为人诚实，头脑清醒，眼光远大，有胆量，机智，说话俏皮，善于驳倒对方。这是诗人最喜爱的人物，他有时候成了诗人的化身，代表诗人说话。拉马科斯是典型的主战派人物，头脑糊涂，虚荣心大，喜欢夸口，外强中干。这个人物后

来成为罗马喜剧中的“吹牛武士”的模型。

这剧的结构是“旧喜剧”的一般结构。“插曲”之前的各景，是剧情的自然发展，景与景彼此衔接，只是讽刺欧里庇得斯的一景是一个穿插。在上半部中，歌队参加剧中的活动，推动剧情向前发展；但是在下半部中，歌队差不多变成了旁观者了。“插曲”之后的几场戏显示和议的后果，它们彼此之间没有什么联系，但是有鲜明的对照，例如卖猪一景与卖鸟兽一景是一个对照；农民讨和平露一景与伴郎为新娘讨和平露一景是一个对照；拉马科斯的活动和狄开俄波利斯的活动也是一个对照，这些对照形成一个有组织的图案。“对驳场”中提起梅加腊人挨饿一事，这是卖猪一景的伏笔。“对驳场”尾上提起梅加腊人和玻俄提亚人可以同狄开俄波利斯作买卖，这也是伏笔。这些伏笔可以加强前后的联系。剧中的冲突是多种多样的，例如狄开俄波利斯和公民大会的冲突、他和欧里庇得斯的冲突、他和歌队的冲突、他和拉马科斯的冲突、他和告密者的冲突，这些冲突再加上人物性格的多样化，使剧情不致流于单调。剧中的情节，例如私人媾和，开放个人市场，人当猪卖，把告密人当作陶器运走，都近于荒诞。剧中的地点由公民大会会场换成狄开俄波利斯的家乡，再换成欧里庇得斯的住宅（大概在萨拉米岛上），再换成拉马科斯的住宅。古希腊喜剧中的地点可以自由变换，不受条件限制，因此剧情显得生动活泼。剧中的活动是多样的，变化很快，许多场面十分动人，例如对欧里庇得斯的嘲笑一景、梅加腊人卖猪一景和拉马科斯准备出发一景，都是有声有色的。

（3）《鸟》

公元前424年，斯巴达将军布剌西达斯率领军队北上，占领了雅典的殖民地安菲波利斯。公元前422年，克勒翁前去收复安菲波利斯，战死在城下。布剌西达斯虽然获得胜利，他本人也战死了。次年，《和平》上演后不久，雅典和斯巴达订立了五十年和约。此后六年间，提洛同盟和伯罗奔尼撒同盟之间只有地方性冲突。公元前416年，雅典的盟邦塞革斯塔派遣使节到雅典，控诉它的邻邦塞利诺斯在叙拉古的支持下向它挑衅。亚尔西巴德煽动雅典人利用这机会远征西西里。公元前415年，亚尔西巴德、尼喀阿斯和拉马科斯率领庞大的海军向西西里进军。海军出发之前，雅典城内神庙前和住宅前的赫耳墨斯柱像在一夜之间被人捣毁了。雅典人认为这是一个不祥的预兆。这件事大概是那些反对远征的人干的。传说亚尔西巴德当时在他家里演习地母地女节的秘密教仪，因此有人疑心这件事是他干的。亚尔西巴德请求在出发之前清洗他的嫌疑，未获批准。海军出发之后，一些有嫌疑的人被判死刑。雅典人后来派萨拉米尼亚号快舰去传亚尔西巴德回国受审，他却在归国途中逃往斯巴达。雅典人判了他死罪，要拿他归案。

公元前414年，阿里斯托芬上演《鸟》，情节如下：两个年老的雅典人，珀斯忒泰洛斯和欧厄尔庇得斯（意即"大有希望的人"），厌恶城市的诉讼习气，离开雅典，去"找一个逍遥自在的地方"。到了鸟林，他们问戴胜，世界上哪里有乐土。戴胜推荐了好几个地方，他们都不满意。后来，珀斯忒泰洛斯建议在天空建立一个鸟国，既可以统治人类，又可以切断天与地之间的交

通。戴胜随即唱抒情歌曲，召唤众鸟前来。于是二十四只各色各样的鸟飞来了，它们向这两个敌人进攻。戴胜劝它们停止战斗，听这两个人说话。珀斯忒泰洛斯告诉它们，鸟类从前是统治世界的王，劝它们建立一个王国。这个王国命名为"云中鹁鸪国"。珀斯忒泰洛斯事先宣布："墙造好了，就跟天老爷要回王权；他要是否认，不情愿，不屈服，就对他进行神圣战争，不许天神从你们国界通行，象从前他们跑来跑去跟阿尔克墨涅、阿罗珀、塞墨勒通奸那样。他们要是再下来，就在他们那东西上盖个戳子，让他们不好奸淫女人。再派一个鸟到人间去通知他们，鸟类现在是王，今后要向鸟类献祭，完了才轮到天神。给每一个神都配上一只合式的鸟：要是给阿佛洛狄忒献祭，先得给鹬鸟麦子吃；要是给波塞冬献祭，先得给鸭子麦子吃；要是给赫剌克勒斯献祭，先得给鱼鹰蜜糕吃；要是给老天爷献上一头羊，那鷦鷯是鸟中王，先得给它一个没有阉过的蚊子。"[1]鸟城建成的时候，众神的使者绮霓擅自经过这里，要下凡去叫人们杀牲祭神。珀斯忒泰洛斯告诉她，现在人类的神是鸟，不再是老天爷了。绮霓走了以后，有一个报信员从人间回来，他报告说，人类都在摹仿鸟的行为，以鸟的名字为名字。普罗米修斯偷偷地跑来告诉珀斯忒泰洛斯，天神正在挨饿，就要派使节来讲和，他劝珀斯忒泰洛斯坚持要老天爷把王权还给鸟类，并且把象征王权的巴西勒亚女神许配给他。果然，海神波塞冬、蛮神天雷报罗斯和大英雄赫剌克勒斯跟着就前来讲和。珀斯忒泰洛斯把条件提出来。赫剌克勒斯想吃烤鸟肉（这只鸟是因为反对民主政治而被处死刑的），便一口答应了。蛮神的话谁也听不

---

① 《阿里斯托芬喜剧集》第291页。

懂，但被解释为同意。波塞冬起初不肯，后来看见他们俩已经同意，他也就不说话了。和议达成之后，珀斯忒泰洛斯登了王位，娶了新妇。

这剧是现存的唯一以神话为题材的“旧喜剧”，是阿里斯托芬的杰作之一。这剧的思想内容究竟是什么呢？历来的学者提出了各种不同的答案。有一种答案是，诗人是在讽刺亚尔西巴德企图在西西里建立一个新的帝国，以控制地中海的交通，封锁伯罗奔尼撒同盟。提出这一答案的人认为，珀斯忒泰洛斯影射亚尔西巴德，那头上有三簇羽毛的戴胜影射那头上有三支翎毛的拉马科斯，众鸟影射雅典人，众神影射斯巴达人。这答案倒也有趣，但是不合乎事实；因为这剧上演的时候，亚尔西巴德已经是一个逃亡者，而且因为珀斯忒泰洛斯是一个正面人物，诗人对鸟国的态度是肯定的。另一种答案是：诗人是在讽刺雅典的政治。许多学者企图在《鸟》中寻找政治讽刺的暗示，但是徒劳无功。《鸟》中的政治讽刺只是片言只语，例如在红海岸(按：指亚洲西南部海岸)定居，“不知哪一天早上，那艘萨拉米尼亚号快舰就带着传票靠岸”一语，暗指亚尔西巴德被传一事。又例如“好讼风气”一语，可能暗指渎神案所引起的迫害。但是针对某一政治事件的全面讽刺是没有的；两只“插曲”只叙述宇宙的形成、鸟对人类的贡献，而没有涉及政治；后半部剧中的世态讽刺也不尖锐，这是由于公元前416年通过的叙刺科西俄斯法案禁止喜剧攻击个人，批评政治，并且由于尼咯阿斯和约订立之后，雅典人一度享受和平生活，政治矛盾表面上趋于和缓。

其实，《鸟》的主题是相当明显的，即厌弃雅典的城市生活，另行建立理想城邦。这个主题决定了剧本的思想内容，这

剧一方面批判雅典社会的恶劣现象，一方面提出理想的社会制度。诗人谴责雅典人好讼、欺骗、敲诈、淫乱，讽刺城市的各种寄生虫，例如讼师、预言者、卖法令的人。这就是《鸟》的社会意义。阿里斯托芬的一贯思想是歌颂农村，批评城市，《鸟》也是从这个思想出发的。诗人通过鸟的形象来说明他的理想社会，歌颂人民的勤劳刻苦的生活。鸟类的生活是与劳动人民的生活相似的，鸟国就是鸟类用自己的劳动建立起来的国家，劳动是在鸟国中生存的唯一条件。那里没有贫富之分，没有压迫；那里不需要金钱，也就没有剥削、敲诈、欺骗等现象；那里没有道德常规，一切生活是自然的生活，习惯法是那里唯一的法律。这个理想国是族长制自然经济的农村的理想化，它的根据是阿提卡农村的氏族公社。但是这种理想国思想只是一个幻想。诗人后来也认识到这是幻想，在《公民大会妇女》和《财神》中予以批判。

《鸟》中对神的态度是嘲笑的。绮霓受到侮辱，赫剌克勒斯贪吃，成为一个可笑的人物，蛮神的话谁也听不懂，被人家随便解释，海神也不显得尊严。普罗米修斯同情鸟类，反抗宙斯，但是他的行动是怯懦的。

《鸟》，就其艺术性来说，无疑是阿里斯托芬最优秀的作品。所有当日关于鸟类的传说差不多都收在剧中了。这剧的人物在二十个以上，动作繁多，情节热闹。各种各样的鸟出入林间，五色缤纷，最能引人入胜。

珀斯忒泰洛斯很聪明，有办法，有说服力，但是这人物的性格特征并不显著。其余的人物也都没有性格。

这剧的结构十分完美。上半部写珀斯忒泰洛斯和众鸟的冲突以及鸟国的建立。两只"插曲"的内容与主题紧密联系，使剧

情不致中断。在建立鸟国的过程中来了许多人，他们各有各的要求，这些都是自然的现象。下半部写珀斯忒泰洛斯与众神的冲突，这是剧中的主要矛盾。鸟国建立之后，还须争取王权，这就使下半部成为有机的发展。到了天神同意珀斯忒泰洛斯的条件时，剧情的发展才达到顶点。此后是“退场”，迅速以婚礼告结束。所以总的说来，整出剧是一个有机整体，这是阿里斯托芬的戏剧艺术的新发展。

整出剧是一首富于神话色彩的美丽的诗。戴胜呼唤它的妻子夜莺的小曲、两只“插曲”中的短歌以及其他的歌，都是美妙的抒情诗，其中摹仿鸟声的诗句简直是天然音籁，充分显示诗人对大自然的爱好。诗人的抒情才能已经达到了很高的境界。

（4）《蛙》

公元前413年，雅典远征军在西西里全军覆灭。斯巴达采纳雅典叛徒亚尔西巴德所献的计策，长期占领阿提卡北部重镇得刻勒亚，使雅典农业生产终年陷于停顿；二万多奴隶逃往得刻勒亚，以致银矿停工，岁入减少。雅典的一些盟邦相继叛离。

亚尔西巴德在斯巴达站不住脚，于公元前412年逃往小亚细亚。他曾经给斯巴达和波斯总督提萨斐涅斯拉关系，现在反过来劝提萨斐涅斯背弃斯巴达而与雅典结成联盟。他向雅典人表示，他能促成这个联盟，但须以修改民主宪法为条件，因为波斯国王不喜欢雅典的民主政体。寡头派乘机于公元前411年在雅典发动政变，修改宪法，成立“四百人议事会”独裁政府。新政府同斯巴达谈判，建议维持现状；斯巴达要雅典放弃海上

霸权，以致和议没有达成。驻萨摩斯岛的雅典海军反对独裁政府。优卑亚的背离使雅典失去了经济上的支持。“四百人议事会”内部分裂。由于上述各种原因，独裁政府很快就被推翻。

驻萨摩斯岛的雅典海军想通过亚尔西巴德同波斯联盟，获得经济援助，因此推选亚尔西巴德为将军。亚尔西巴德打了两次胜仗，重开黑海粮道，在公元前407年回到雅典，被任命为“全权将军”。后来，他率领海军赴小亚细亚。当他不在军中的时候，海军在诺提翁失利，雅典人又把他免职。

公元前406年，雅典海军在阿耳癸努赛打了一个大胜仗。主力随即前去营救被围困在米提利尼港的雅典海军，留下的船只由忒剌墨涅斯率领，打捞落水的战士和死者的尸首，因为起大风，没有完成任务。雅典人判了八个失职将军死刑，处死了六个，他们都是民主派人。斯巴达求和，由于克勒俄丰阻挠，和议没有达成。

以上一系列战争挫伤了雅典的元气。当日国库空虚，人民穷困，军事和政治危机十分严重。阿里斯托芬在公元前405年上演《蛙》，上述重大事件都在剧中有反映。

《蛙》的情节如下：公元前406年冬，欧里庇得斯和索福克勒斯相继去世，酒神狄俄倪索斯感到剧坛冷落，便冒充英雄赫剌克勒斯到冥土去迎接欧里庇得斯还阳。酒神过冥湖的时候，湖上有蛙声鼓噪，这剧由此得到名称。歌队由信仰得墨忒耳密教的信徒组成，这些信徒在冥土庆祝宗教节日。酒神敲冥府的大门，守门神埃阿科斯出来看见他，以为真是赫剌克勒斯来了，便去找妖怪来害他。酒神要求同他的仆人珊提阿斯换装，一连换了好几次。埃阿科斯认不出谁是神，谁是仆人，便把他们带去见冥王和冥后。

歌队长在“插曲”中劝雅典人让全体公民享受平等权利，宽恕“四百人议事会”的普通参加者，解除他们的恐惧，恢复他们的公民权；他还劝雅典人任用优秀的公民。

这时候，欧里庇得斯正在争夺埃斯库罗斯占有的悲剧首座权。这两位诗人进行论战，由酒神充当评判员。结果是埃斯库罗斯得胜，由酒神把他带回阳世。

这剧的主题是文艺批评，但是政治色彩相当浓厚。阿里斯托芬和一般雅典人一样，对雅典的情势感到忧虑，认为“城邦正处在波浪的怀抱中”。内战末期雅典民主派与寡头派之间的政治斗争非常激烈，在公元前411年的政变期中达到高潮，此后民主派进行报复，剥夺了许多人的公民权。由于寡头派的煽动，八个将军被判死刑，这件案子判得很不公平。阿里斯托芬始终呼吁和平，反对内战。诗人在“退场”中，叫那些好战分子离开雅典。但是如果和平无望，诗人却也不愿意雅典吃败仗，因此劝雅典人停止内讧，共度危难。据说当日的观众很喜欢“插曲”中的政治劝告，在他们的要求之下，这剧在几天之后，重新上演。诗人对克勒俄丰予以猛烈的抨击，这个政治煽动家曾经两次反对议和，甚至后来在雅典遭到最后失败之后，他还是阻挠议和。诗人在剧中预言这人将被判死刑（第684到685行），这句话果然应验了，雅典人在投降之前，恨他入骨，以逃避兵役的罪名，把这个好战分子判处死刑。诗人还抨击政变的发动者忒剌墨涅斯和佛律尼科斯，讽刺政治煽动家克勒革涅斯、福耳弥西俄斯和克勒托丰。诗人还诅咒那带头陷害八将军的阿刻得摩斯不得好死，而对于被处死的将军厄剌西尼得斯则寄予同情。自从公元前416年雅典颁布法案，禁止喜剧攻击个人以后，喜剧便失去了言论自由，不能畅所欲言；此时城邦正

处在危急关头，诗人只能这样把他的政治见解放在字里行间，目的在于挽救危亡，他对亚尔西巴德的看法，也是从这个观点着眼的。

在文艺论战结束后，酒神认为不好评判。他向两位诗人说明，为了挽救城邦，举行歌舞，他才下来迎接诗人。谁对城邦提出更好的劝告，他就迎接谁。他首先问两位诗人对亚尔西巴德有什么看法。欧里庇得斯回答说，他憎恨一个伤害过祖国的叛徒。埃斯库罗斯回答说，不可把狮子养在城里；既然养了，就得将就它。酒神认为他们俩人的意见都是正确的，但是埃斯库罗斯的见解比较适用，这就是诗人的看法。诗人认为亚尔西巴德有将才，有外交手腕，能挽救城邦于危难。他竭力描写欢乐的宗教游行，无异乎对亚尔西巴德加以赞扬，因为这人曾经在公元前407年秋使用强大兵力保护雅典人由陆地游行到厄琉西斯去庆祝宗教密礼。亚尔西巴德无恶不作，是一个不可信赖的人，公元前411年的政变就是他煽动起来的。阿里斯托芬对他的看法是很不妥当的。

欧里庇得斯和埃斯库罗斯在剧中就戏剧艺术问题进行论战。双方各自提出下面这些论点。

欧里庇得斯　他是一个专写怪物的顽固诗人，舌头放肆不羁，没有分寸，没有门户，不善于转弯抹角，吐出来的是一捆捆夸大的言辞。

埃斯库罗斯　你这个闲话搜集人、乞丐制造家、破衣织补者，你敢这样说我吗？……你曾经把不洁净的婚姻介绍到诗里。

欧里庇得斯　他时常把一个角色——一个阿喀琉斯或者尼俄柏——遮盖起来，叫他坐在那里不露面——这是悲剧里的哑剧，——一句话不说。……他的歌队一连唱四支歌曲，演员们却一声不

哼。……还不是走江湖那一套，让观众老在猜尼俄柏说不说话，戏才能演下去。……这样瞎闹了一阵以后，戏已经过去了一半，她才吐出十二个公牛一般大的字来，怪模怪样，眉毛和冠毛竖直了，没有一个人听得懂。……在我从你手里把悲剧艺术接过来的时候，她正塞满了夸大的言辞和笨重的字句，我先把她弄瘦，用短句子、散步闲谈和白甜菜来减轻她的体重，叫她喝一些从书里滤出来的饶舌的液汁，再喂她一些抒情独唱。……我从来不信口开河，也从来不冒冒失失就往故事里闯；那首先出场的演员立刻把剧中人物的家世交待清楚。……戏一开场，没有人闲着，我的女角色说话，奴隶也有许多话说，还有主人、闺女、老太婆，大家都有话说。

埃斯库罗斯　你这样胡闹，不应该判处死刑么？

欧里庇得斯　我凭阿波罗起誓，不应该；我是根据民主原则行事的。……此外，我还教（指着观众）他们高谈阔论。……教他们想，教他们看，教他们领悟，教他们思考，教他们谈恋爱，耍诡计，起疑心，顾虑周全。……我介绍日常生活、大家熟悉和经验过的事情。……我从来不夸张，从来不把（指着观众）他们弄得糊里糊涂。……你可以先看看他的徒弟，再看看我的。他的是福耳弥西俄斯和马格涅斯人墨该涅托斯、胡子、枪手兼号兵，一边冷笑，一边扳松树的强盗；我的却是克勒托丰和伶俐的忒刺墨涅斯。

埃斯库罗斯　你回答我，人们为什么称赞诗人？

欧里庇得斯　因为我们才智过人，能好言规劝，把他们训练成为更好的公民。

埃斯库罗斯　如果你不但没有做到这一点，反而把善良高贵的人训练成为大流氓，你说你该受什么惩罚？

狄俄倪索斯　该受死刑；你不必问他。

埃斯库罗斯　你想想，他原先从我手里接过去的是一些什么样的人：

他们是高贵的人物，身长四腕尺，不是逃避公共义务的懦夫，不是今天逛市场的懒汉、歹徒、无赖，而是一些发出枪杆、矛头、白羹盔、铜帽、胫甲气味的英雄，有着七重牛皮的心。

欧里庇得斯　你是怎样把他们训练成为高贵人物的？

埃斯库罗斯　我写过一出充满了战斗精神的悲剧。

狄俄倪索斯　剧名叫什么？

埃斯库罗斯　《七将攻忒拜》，看过那出戏的人个个都想当兵打仗。……此外，我还上演过《波斯人》，赞美一件最崇高的功业，使你们永远想战胜你们的敌人。……试看自古以来，那些高贵的诗人都是多么有用啊！……赫西俄德传授农作术、耕种的时令、收获的季节；而神圣的荷马之所以获得光荣，受人尊敬，难道不是他给了我们有益的教诲，教我们怎样列阵，怎样鼓励士气，怎样武装我们的军队吗？……我有意摹仿荷马，创造出一些帕特洛克罗斯和勇猛如狮的透克洛斯的各种英雄事迹，鼓励公民一听见号声就学他们的榜样。可是我凭宙斯起誓，我从来没有创造过淮德娜和斯忒涅波亚这类的妓女；也没有人能指出哪一个谈情说爱的女人是我创造的。

欧里庇得斯　……我创造的这些斯忒涅波亚对城邦有什么害处呢？

埃斯库罗斯　你叫那些高贵的妇人，高贵的公民的妻子，看了你创造的这些柏勒洛丰忒斯而感到羞愧，服毒自杀。

欧里庇得斯　难道我描写的淮德娜故事不是真事吗？

埃斯库罗斯　是真事，可是一位诗人应该把这种丑事隐瞒起来，不应该拿出来上演。教训孩子的是教师，教训成人的是诗人，所以我们必须说有益的话。

欧里庇得斯　你满口吕卡柏托斯山、帕耳那索斯高岩，这也是你教训我们的有益的话吗？其实你应该说人说的话才对。

埃斯库罗斯　但是，你这倒霉的傻瓜，伟大的见解和思想要用同样伟大的词句来表达。那些半神穿的衣服比我们冠冕堂皇，他们

采用更雄壮的言辞也是很自然的。我好好介绍来的东西，都叫你糟踏了。①

在阿里斯托芬看来，两位诗人的艺术各有千秋。他认为埃斯库罗斯富于创造力而缺乏戏剧技巧，风格崇高而失之夸张。他称赞欧里庇得斯改进戏剧技巧，批评他的风格油腔滑调。

论战的中心问题是悲剧的任务问题。两位诗人对这个问题的看法并没有分歧，他们都认为诗人是成人的教师，悲剧的任务在于把人民训练成为更好的公民。但是，在阿里斯托芬看来，他们两人的作品所产生的效果却大不相同：埃斯库罗斯的悲剧描写英雄人物，剧中的思想是崇高的，这种作品能鼓励人民，使他们成为勇敢的公民，而欧里庇得斯的悲剧则描写普通人，特别是不道德的妇女，剧中充满了诡辩的言辞，这种作品对社会产生不良的影响。对欧里庇得斯的评论，是喜剧的夸张说法。其实欧里庇得斯的悲剧中何尝没有英雄人物和崇高思想？阿里斯托芬重视这条政治标准，他使酒神听到这里，开始倒向埃斯库罗斯这边。

西方的一般学者根据酒神说的“我挑选我心里喜欢的人”（第1468行）一语而断言政治标准和艺术标准都不是评论文艺的尺度，对文艺的评价取决于个人的爱好。这是望文生义，故意曲解。个人的爱好必然有原因，这种原因只能在作品的内容和艺术表现方面去寻求。酒神评埃斯库罗斯得胜，并不是因为埃斯库罗斯在艺术上比欧里庇得斯高明，而是因为埃斯库罗斯的悲剧能产生有益的效果，还因为埃斯库罗斯的政治见解，在

---

① 引自《蛙》的下半部译文，载《古典文艺理论译丛》，第2期人民文学出版社，1958年。

他看来，比较适用。

阿里斯托芬站在自耕农的守旧立场上看欧里庇得斯，看不出他的进步的一面。他的评论并没有能改变古希腊人对欧里庇得斯的看法，因为欧里庇得斯在古代的名声一直是在埃斯库罗斯之上。在我们今天看来，欧里庇得斯和埃斯库罗斯同样是古希腊最杰出的诗人。

《蛙》所描写的是冥土生活。古希腊人没有"地狱"观念，他们以为人死后居住在冥土，他们死后的生活和他们生前的生活是一样的。剧中的信徒们仍然过着欢乐的生活。《蛙》里描写的冥土很象雅典(用雪莱的话来说，很象伦敦)，连风俗习惯也很相似，例如侨民要有保护人。剧中雇死人挑行李一景，也表现了现实生活，富于讽刺意味。

《蛙》中对神的态度是嘲笑的，诗人把狄俄倪索斯描写成一个普通的雅典人，这位天神贪图享乐，怯懦而又好夸口，自作聪明又往往成为笑柄。他经常挨骂，别人说他头脑简单，他也坦白承认。他身为戏剧的保护神，而且担任评判员，可是艺术修养并不高。珊提阿斯是一个很真实的人物，他很勇敢、机智，说话俏皮，善于愚弄主人。

"进场歌"的第一支歌和蛙的一段唱词非常优美，充满了欢乐的情调和优美的景色。这剧的风格比较雅致。剧中对两位诗人的风格的摹拟，维妙维肖。这剧的缺点是结构比较松散。酒神的旅行和两位诗人的论战，由酒神迎接欧里庇得斯的意图串连起来，而埃阿科斯和珊提阿斯的谈话则是一条联系的纽带，但是这种内在联系和外在联系都不够紧密。

阿里斯托芬是古希腊文艺批评的奠基人之一。《蛙》是现存的古希腊最早的文艺批评。悲剧诗人偶尔在他们的作品中互相

提出批评意见，例如欧里庇得斯在《厄勒克特拉》剧中批评埃斯库罗斯不该在他的悲剧《奠酒人》中使厄勒克特拉由留下的头发和脚迹与自己的相似而断定是她的弟弟回来了。喜剧比较能发挥这种意见，甚至能专写文艺批评。佛律尼科斯的《文艺女神》和《蛙》同时上演，得次奖，据说该剧评论欧里庇得斯和索福克勒斯的艺术，结论是索福克勒斯比较高明。古雅典城这次同时上演两出属于同一题材的喜剧，可见古希腊人多么喜欢这种喜剧，既是文艺批评又是文学作品，这是难能可贵的。

四 中期喜剧

斯巴达在内战中得胜，称霸一时，于公元前371年败于忒拜。雅典寡头派曾在斯巴达人的支持下，于公元前404年发动政变，成立"三十僭主政府"，次年被推翻。民主派虽然重获政权，但局势一直动荡不定。

公元前四世纪上半叶，马其顿崛起。马其顿王腓力二世（公元前359—336年在位）于公元前338年击败希腊联军，剥夺了希腊人的独立自由。腓力后来被刺身死。他的儿子亚历山大（公元前356—323）于公元前336年镇压了忒拜的起义，从此整个希腊处于马其顿势力之下。

公元前四世纪，雅典由于遭受外力的压迫和内部的动乱，在政治和经济上失去了重要地位。人民不能享受多少自由，对政治漠不关心。因此喜剧很少批评政治，只是讽刺宗教、哲学、文学等，其他如家庭生活、爱情故事也偶尔涉及。歌队、对驳场、抒情成分都逐渐失去了它们的重要性。古希腊喜剧逐渐由政治讽刺剧过渡到世态喜剧。所谓"中期喜剧"就是过渡期间

的喜剧。

我们知道五十七个中期喜剧作家的名字，其中比较著名的是欧部罗斯、安提法涅斯和阿勒克西斯。他们的作品均已失传。

欧部罗斯写了一百零四出旧喜剧和中期喜剧，我们知道其中五十出的剧名。他获得了六次奖赏。他的神话剧中有很多谜语，谜语是中期喜剧的一个特色。

安提法涅斯(公元前388？—311？)是个多产的作家，据说他写了二百六十出喜剧，我们知道其中一百二十出的剧名。他的喜剧《诗》是比较悲剧和喜剧的优劣的。

阿勒克西斯(公元前372—270)也是个多产的作家，据说他写了二百四十五出喜剧，我们知道其中一百三十出的剧名。他的风格很优美。他的喜剧《画像》中的一幅画像变成了真人。

五　新喜剧

亚历山大死后，一些希腊城邦联合起来反对马其顿的统治，于公元前322年失败。此后，雅典归马其顿王卡珊德洛斯委派的总督得墨特里俄斯统治。得墨特里俄斯于公元前307年被波利俄刻忒斯赶走。此后，希腊中部的埃托利亚联盟和伯罗奔尼撒的阿开俄斯联盟，力图捍卫希腊的独立自由。这两个联盟由于起内讧，终于被马其顿征服了。

马其顿于公元前197年败于罗马。此后，希腊名义上获得解放，实际上是处于罗马的势力之下。公元前168年，马其顿被罗马征服。公元前146年，希腊成为罗马的一个行省。

自公元前四世纪末年起，雅典处于马其顿的压力之下，完全失去了自由。一般人民对政治生活已不感兴趣。戏剧津贴取

消以后，一般穷苦的雅典公民不容易有机会看戏；多数观众是有闲阶层的人。以上这些原因使喜剧起了质的变化，发展成为“新喜剧”。新喜剧不谈政治，不讽刺个人，一般以家庭生活、爱情故事为主题，表现青年男女要求自由的愿望，把生活理想化，冲淡社会矛盾，缺乏深刻的思想内容。新喜剧虽然写男女爱情，却没有色情描写，总的说来，作品是健康的。新喜剧中的人物是世俗人物，例如浪荡子、食客、兵士、厨师、商人、奴隶、伴妓等。这些人物性格鲜明、逼真，但都是定型的，例如悭吝的父亲、机智的仆人。新喜剧结构简单，一般都通过“发现”场面，使剧情转向顺境，情节是合乎情理的。新喜剧采用日常语言，风格明白清晰，相当雅致，剧中滑稽可笑之处一般是由情节与性格造成的，逗乐的笑话很少，反而不如旧喜剧多。

我们知道七十个新喜剧作家的名字，其中三个比较著名，即菲勒蒙、狄菲罗斯和米南德。

菲勒蒙（公元前363—263）是米南德的劲敌，在演出比赛中比米南德更受欢迎。他写了九十七出喜剧，我们知道其中六十四出的剧名，有五出被普劳图斯和泰伦提乌斯改编为罗马喜剧。菲勒蒙的风格比较粗，性格描写比较差。

狄菲罗斯（生于公元前340年之前，死于公元前292年之后）写了一百出喜剧，我们知道其中六十出的剧名。他只得过三次奖赏。他和许多别的新喜剧诗人一样，很称赞悲剧诗人欧里庇得斯。普劳图斯曾把狄菲罗斯的四出喜剧改编为罗马喜剧。

米南德是最杰出的新喜剧作家。

米南德之后，还有许多新喜剧作家。可惜没有关于他们的

记载。

勒奈亚戏剧节举行到公元前150年为止，那一年仍然有新编的新喜剧上演。酒神大节举行到公元前120年为止。至此，古希腊喜剧的历史便告结束。

六 米南德

（1）米南德的喜剧创作

米南德（公元前342--292）出身于富裕家庭。中期喜剧作家阿勒克西斯是他的叔父，教过他写戏。米南德是亚理斯多德的吕刻昂学院的继承者忒俄佛剌斯托斯的门弟子，他一定从他老师那里得知亚理斯多德的戏剧理论。忒俄佛剌斯托斯的著作《性格种种》对米南德可能有影响。米南德和雅典总督得墨特里俄斯（忒俄佛剌斯托斯的门弟子）有交情，得墨特里俄斯被推翻后，米南德受到审判，他的戏一度被拒绝上演。哲学家伊壁鸠鲁是米南德的朋友。米南德在公元前322年首次参加喜剧比赛。他写过一百零五出喜剧，得过八次奖赏。他的作品传下两出完整的剧本，即一九五八年发现的《恨世者》和《萨摩斯女子》，后一出喜剧直到一九六九年才初次发表。一九〇五年发现米南德三个残剧，即《萨摩斯女子》（保存第三、四、五场的大部分）、《公断》(保存737行，其中一些残缺不全）和《剪发》(保存499行，这剧在古代甚是有名）。

米南德的喜剧通过爱情故事和家庭关系，反映当日的社会风尚，表现青年男女要求自由自主的愿望。米南德企图调和阶

级矛盾，他写戏的目的在于劝善规过，他提倡平等、宽大、仁慈，反对自私、狭隘。他的喜剧以性格描写取胜，人物的性格推动情节向前发展。他的喜剧结构比较松散。他的语言优美、清晰，诗体明白如话，接近散文，对话适合于人物的性格、身分和年龄。

（2）《恨世者》

《恨世者》于公元前317或316年上演，获得奖赏。剧景设在阿提卡北部的费勒镇。在第一场里，牧神潘首先自山林女神的庙里出来念开场诗。他说，这里有一个名叫克涅蒙的老农人，性情乖戾，极端厌恶人群，白天夜里都同他的妻子争吵，日子过得不顺心。附近有一个富有的庄主，名叫卡利庇得斯。他的儿子索斯特剌托斯是个城市少年，曾到这里来打猎，爱上了克涅蒙的女儿。牧神下场后，索斯特剌托斯上场，他本是来向克涅蒙求亲的。克涅蒙出来斥责他不该在他门前等人，因为这不是市场，而是他的家。克涅蒙进屋后，他的女儿从家里出来，剧情如下：

少女　糟了，我真倒霉！我怎么办呢？奶妈打水，把水桶掉到井里去了。

索斯特剌托斯　（向观众）天父宙斯啊，救世主阿波罗啊，亲爱的孪生王子啊，不可抗拒的美丽啊！

少女　父亲出门的时候吩咐过我给他准备热水。

索斯特剌托斯（向观众）我怎么办呢？

少女　要是父亲知道了，他会把奶妈当作罪人痛打一顿。没有时间说废话了。（转身向神庙）最亲爱的山林女神啊，我得从你的流

泉中取点水。

〔看见索斯特剌托斯。

有人在那里献祭，我羞于去打扰他。

索斯特剌托斯　你把手里的水罐交给我，我就去给你打水，并且给你送回来。

少女　（把水罐递给索斯特剌托斯）是的，赶快把水打回来。

索斯特剌托斯　最可敬的众神啊，她是个农村少女，多么大方！哪一位神能使我解除痛苦呢？

〔索斯特剌托斯走向山洞打水去。

少女　（突然转身）哎呀，什么东西在作响？是父亲出来了吗？要是他发现我在外面，我是要挨打的。

〔左边屋子的门开了，达俄斯走了出来，少女宽心了，回身探视索斯特剌托斯。

达俄斯　（向屋内，对戈耳癸阿斯的母亲说）我已经在这里给你干了好长一段时间的活儿了，我的主人却是一个人在挖土呢。我得去他那里干一会儿。（砰一声把门关上）坏透了的、该死的贫困啊，我为什么总是和你打交道？你为什么这么长的时间继续在这里和我同住呢？

〔索斯特剌托斯从山洞里出来。

索斯特剌托斯　在这里，拿去吧。

少女　拿到这边来。

〔少女接过水罐，向自己的家门走去。

达俄斯　（自语）这人想做什么呢？

索斯特剌托斯　再见，好好照顾你父亲！

〔少女进屋。

哎呀，我真难受！

达俄斯疑心这年轻人引诱这女子，便把事情告诉了他的主

人戈耳癸阿斯。

在第二场里，戈耳癸阿斯偕达俄斯上场。他说，他有责任保护他的异父妹妹。索斯特剌托斯上场，戈耳癸阿斯警告他不要欺侮穷人，引诱良家女子；他回答说，他爱上了这个女子，特来向她父亲求亲。戈耳癸阿斯听了，告诉他，克涅蒙只愿把女儿嫁给一个和他相似的人，因此索斯特剌托斯的婚事看来是没有希望的，但又劝他跟他们一起到田间去，可能在那里遇到克涅蒙和他的女儿。达俄斯也劝索斯特剌托斯跟他们一起劳动，以便给克涅蒙留下一个良好的印象。他们下场之后，厨师西孔牵着一头羊上场，卡利庇得斯的仆人革塔斯拿着许多垫子跟在他后面。革塔斯告诉西孔，他的主母梦见牧神给她的儿子索斯特剌托斯上了脚镣，叫他到田间去挖土，主母因此向牧神献祭，希望能逢凶化吉。

在第三场里，克涅蒙出来看见索斯特剌托斯的母亲带着她的女儿和许多朋友进庙去献祭，他批评他们不过是为了开宴会，自己有吃喝。革塔斯和西孔自庙里出来向他借炖肉的罐子，被他拒绝了。他们各自下场之后，索斯特剌托斯自田间回来，又脏又累，抱怨辛苦半天，也没见着克涅蒙父女。革塔斯自庙里出来，把祭献的事告诉他。索斯特剌托斯听了，便去邀请戈耳癸阿斯参加宴会，戈耳癸阿斯表示不愿意。

第四场是高潮。克涅蒙为了捞桶，自己反而掉到井里，戈耳癸阿斯和索斯特剌托斯把他救了上来。克涅蒙说，他以前不同人来往，是因为他认为人人见利忘义，缺乏同情心。他感谢戈耳癸阿斯救了他的性命。戈耳癸阿斯把索斯特剌托斯介绍给克涅蒙，并且告诉他，救了他的性命的还有索斯特剌托斯。克涅蒙以为索斯特剌托斯是个农人，便答应把女儿嫁给他。索斯

原书缺页

（3）《萨摩斯女子》

《萨摩斯女子》的前两场有些残缺，后三场相当完整。剧景设在雅典街道上。在第一场里，摩斯喀昂首先出场来念开场诗。他说，他犯了错误，遇到困难。他的义父得墨阿斯爱上一个来自萨摩斯岛的女子，名叫克律西斯。摩斯喀昂得知后，认为他父亲应当把这女子接到家里来。从不完整的诗行看来，摩斯喀昂似乎促成了这件事。克律西斯是个难民，因为身分不明，不能和得墨阿斯结婚，但她在家里的地位有如主妇。邻居有个妇人和克律西斯相好，两家时有来往。大约十个月以前，两家妇女在得墨阿斯家里庆祝妇女的节日，摩斯喀昂因此和邻女佛兰工发生了关系，使她怀了孕。他曾向这女子的母亲保证，等父亲回来，他就和佛兰工结婚。前些日子，佛兰工生了一个男孩，摩斯喀昂把婴儿弄到家里来，由克律西斯养育。

开场诗之后，得墨阿斯和尼刻刺托斯（佛兰工的父亲）从地中海回来。两人商定为儿女择日举行婚礼。

在第二场里，得墨阿斯从克律西斯那里得知婴儿是他自己的儿子。他告诉摩斯喀昂，他已安排他和佛兰工结婚，摩斯喀昂立即表示同意。得墨阿斯去和尼刻刺托斯商量，要求当天举行婚礼。尼刻刺托斯起初不同意，在得墨阿斯坚决要求之下，他终于答应了，随即进屋去把喜事告诉他的妻子。

在第三场里，得墨阿斯出来说，他无意中偷听到摩斯喀昂的老乳母自言自语地说，婴儿的父亲是摩斯喀昂。他还说，他看见克律西斯在奶婴儿（克律西斯也生了一个孩子，这孩子大概是按照得墨阿斯从前的吩咐，作为私生子遗弃了）。他相信

摩斯喀昂人品好，不会有越轨的行动，从而断定是克律西斯引诱了他。他因此把克律西斯赶出了家门。尼刻刺托斯安慰这女人，把她接到自己家里去。

第四场是高潮。得墨阿斯家里的妇女在啼啼哭哭，他叫她们安静下来，备办婚事。摩斯喀昂从外面回来，当着尼刻刺托斯的面质问他父亲为何把克律西斯赶出了家门。得墨阿斯这才说出自己的疑心。尼刻刺托斯听了大怒，说他不能把女儿嫁给这样一个坏人。摩斯喀昂不敢申辩，他的沉默被认为是他有罪的表现。尼刻刺托斯进屋之后，摩斯喀昂才把真情告诉了他的父亲。尼刻刺托斯再度出来，说他的女儿生了一个孩子，他刚才看见她在屋里奶孩子。得墨阿斯听了，感到欣慰，摩斯喀昂却吓跑了。尼刻刺托斯进屋去，他要把婴儿夺过来，克律西斯却不肯放手，于是尼刻刺托斯把她从家里赶了出来，她逃到得墨阿斯家里去了。尼刻刺托斯在得墨阿斯劝慰之下，安静下来，因为婚礼即将举行。

第五场是结局。摩斯喀昂由于自尊心受到伤害，要向他父亲进行报复，因为他父亲曾对他起疑心。他假意说要到小亚细亚去当雇佣兵。他作好了旅行的装扮。得墨阿斯出来看见了，向他表示歉意，劝他留下来。尼刻刺托斯出来看见了，以为摩斯喀昂要悔婚，大为生气，要把他捆起来，因为他犯了诱奸罪。得墨阿斯劝得摩斯喀昂放下武器。他请尼刻刺托斯把新娘带来。尼刻刺托斯夫妇把女儿带出来正式交给新郎。此后是婚礼游行。

《萨摩斯女子》也是米南德的早期作品，写作年代在《恨世者》之后，约在公元前310年。这剧人物比较少，佛兰工和她的母亲在最后一景才出场。各个人物都有鲜明的性格。剧中的各

种误解都是合情合理的，都是由各个人物的性格引起的。得墨阿斯很宽厚、慷慨、善良、审慎，他一直相信他的义子品格优良，却又把自己的怀疑闷在心里，所以对事情产生了误会。尼刻剌托斯同得墨阿斯正相反，他很诚实、严厉、高傲、多疑、急躁，头脑简单，见事不明。摩斯喀昂娇生惯养，胆小怕事，又不坦率，所以引人误会。他把自己的儿子弄成是他父亲的，这就给自己的婚姻制造了障碍。这剧在艺术上已趋于成熟。

（4）《公 断》

《公断》是米南德的杰作之一，情节如下。卡里西俄斯得知他的妻子潘菲勒于婚后五个月生了个孩子，他愤而离家，借朋友的家包下一个名叫哈布洛托农的弹竖琴的女子，却又没有同她发生关系。这剧开场时，潘菲勒的父亲斯弥克里涅斯得知卡里西俄斯与哈布洛托农同居的消息，跑来劝他的女儿离婚。她从女儿家出来时，遇见烧木炭的叙里斯科斯和牧羊的达俄斯。原来达俄斯拣到了一个弃婴，他把婴儿送给叙里斯科斯，而把婴儿的出生纪念物扣留下来。这时，叙里斯科斯向达俄斯索取那些纪念物，但是达俄斯不肯交出来。他们两人请求斯弥克里涅斯给他们评理。下面是评理的戏：

叙里斯科斯　你就是害怕公断。

达俄斯　你这是敲诈，该死的东西！

叙里斯科斯　不是你的东西，你不该扣留。咱们一定得找一个人来评评理。

达俄斯　我同意，咱们找人来评评理。

叙里斯科斯　找什么人来评呢？

达俄斯　谁都成。我当初干吗给你孩子呢？真是活该！

叙里斯科斯　（指着斯弥克里涅斯）请那一位来评评怎么样？

达俄斯　成。但愿我不倒霉。

叙里斯科斯　（向斯弥克里涅斯）看在神的面上，好先生，我们可不可以耽误您一点时间？

斯弥克里涅斯　你们？干什么？

叙里斯科斯　我跟他有点纠纷。

斯弥克里涅斯　那关我什么事？

叙里斯科斯　我们正想找一个人来评理。你要是没急事，请帮我们解决一下。

斯弥克里涅斯　该死的流氓。你们身穿羊皮，闲了没事，就这么打官司？

叙里斯科斯　就算是吧。官司很简单，一听就明白。做做好事吧，先生。看在神的面上，请你别瞧不起人。不论什么地方，也不论什么时候，公道应当占上风。谁碰见这类事情，都应当主持公道。我们活在世界上，这类事儿常常会碰到。

达俄斯　（旁白）我的对手倒是个了不起的演说家。我当初干吗把孩子给他？

斯弥克里涅斯　你们说，我断了以后你们听从不听从？

叙里斯科斯
达俄斯　一定听从。

斯弥克里涅斯　说给我听听吧！听听有什么关系？（对达俄斯）你先说，你还没有开过口。

达俄斯　我不单讲我同他的纠纷，先把以前的事儿说一说，好让你明白事情的来由。先生，大概一个月之前，我一个人在离这儿不远的小树林里放羊，看见人家遗弃的一个小娃娃，颈脖上戴着一条项圈，还有几件这类小装饰品。

叙里斯科斯　我们争的就是这些东西。

达俄斯　他不让我说话。

斯弥克里涅斯 （对叙里斯科斯）你要打岔，我的手杖就不客气了。

达俄斯 活该！

斯弥克里涅斯 往下说。

达俄斯 我说。我把他捡了起来，抱回家去，打算自己抚养。这是我开头的想法。可是跟所有的人一样，到了晚上就犹豫起来，我这么想："我干吗养个儿子自找麻烦？我哪来那么多钱？干吗自讨苦吃？"这是后来的想法。第二天一清早，我出去放羊，这家伙来了，他是烧炭的，到林子里去挖树墩。我跟他早就认识，当时就聊了起来。他见我不大高兴，问道："达俄斯，你有什么心事？"我回答说："我管了一件闲事。"接着我把经过告诉他，怎么看见这个小娃娃，怎么捡起来。他没等我说完，就赶紧插嘴，这么求我："达俄斯，天保佑你！"他继续央求我："小娃娃给我吧！天保佑你！你可以脱身啦！我老婆生了个孩子，可惜死了。"他指的是那个抱着孩子的女人。

斯弥克里涅斯 （对叙里斯科斯）你求过他吗？

达俄斯 叙里斯科斯！

叙里斯科斯 求过。

达俄斯 他求了我一整天。他这么苦苦哀求，我就答应了，把孩子给了他。我们分手的时候，他为我千祝福万祝福，抓住我的手吻了又吻。

斯弥克里涅斯 （对叙里斯科斯）是这样的吗？

叙里斯科斯 是这样的。

达俄斯 他当时就这么走了。可是刚才他同他的老婆碰见我，突然向我要同孩子一起发现的东西——一些小东西，不值钱，算不了什么。他说他受了骗，因为这些东西我没有给他，自己留下了。可是，我说他应当感激我，既然孩子已经让他弄到了手，即使我没把东西全给他，他也没有权利盘问我。就是我们两人一起出去散步，他先看见一笔意外的财物，也该两个人平分，

他一半，我一半。这回看见的就是我一个人，（对叙里斯科斯）你没有在场，反而要独吞，叫我两手空空？一句话，我好心好意，已经把我的东西分给了你，你要满意还可以留着，不满意，改了主意，就还给我。这样，你不沾光，也不吃亏。你想全都拿走，一半经我同意，一半逼着我往外拿，那就太不公平。我的话讲完了。

叙里斯科斯　讲完了吗？

斯弥克里涅斯　你没有听见吗？他已经讲完了。

叙里斯科斯　好，该我讲了。发现这娃娃的是他一个人。他说的没错，先生，事情经过是象他说的那样，我没有什么好说的。那娃娃是我从他那儿苦苦求来的，他说的也是实话。他有一个伙伴，也是放羊的，告诉我，说达俄斯亲口对他说过，他同时还发现一些装饰品。先生，现在孩子就在他面前，是来要这些东西的。女人，把娃娃给我。（接过孩子）达俄斯，这孩子要他的项圈，要他的出生证物。孩子会说，这些东西放在他身上，是给他做装饰的，可不是管你的肚皮的。我是他的保护人，赞成他向你讨还。你把娃娃给了我，我才做他的保护人。（对斯弥克里涅斯）好先生，现在你该评一评：这些小东西——金的也罢，不是金的也罢，反正是他妈妈给他的，且不管他妈妈是什么人，——应该由我保管，等孩子大了再给他呢，还是因为是他先发现的，就应当由他扣留？（对达俄斯）你也许会说，我当初抱走孩子的时候为什么不拿这些东西？因为我当时没资格为孩子说话，现在我也不是为我自己来要这些东西。别说什么“运气”呀，“捡来的”呀。你讲“运气”，别人就晦气。这不叫什么“捡来的”，这叫“偷来的”。

先生，你想想，说不定这娃娃出身比我们高贵。他今天长在干活人的家里，明天也许看不上我们，去找门第相当的人家，做些合乎他的身分的事情，比如打狮子、使刀枪、参加竞技等等。

你们看过戏，我相信这类事你们准知道。有两位大人物，一个叫珀利阿斯，一个叫涅琉斯①，当初叫一个老头儿发现，那老头穿的跟我们一样，也是放羊的。等他看出这两个人身分比他高贵，就把事情经过全告诉他们：怎么发现的、怎么捡来的，把他们的布包拿出来，里面尽是他们出生的证物。这样他们才完全明白自己的出身。他们当初放羊，后来做了国王。现在你达俄斯把这些小玩意儿偷走，卖上十二个德拉克马装进腰包，而他这一辈子就这么过下去，根本不会知道自己的高贵出身。先生，我抚养孩子，而达俄斯却操纵孩子的命运，断送孩子的前程，这可不是事情。有的人全靠这种证物，才没有娶亲姐妹做老婆；有的人找到了亲娘，救了亲娘的命；也有的人救了自己的兄弟。先生，人生处处是陷阱，我们要当心，眼光放远些，估计到可能发生的事情。

他刚才说："你不满意，孩子还我好啦。"他以为这样就占住理。这可是太不公正。人家要追回东西，你就要还孩子。你以为命运保存了他的一部分财产，你就可以偷偷地耍无赖吗？我的话讲完了。（对斯弥克里涅斯）你瞧怎么公正，就怎么断吧。

斯弥克里涅斯　这个容易断：留给孩子的东西都归孩子。这是我的判决。

达俄斯　行，可是孩子归谁呢？

斯弥克里涅斯　你害了孩子，我不能判给你。我判给帮助孩子的人。你让孩子受委屈，这个人谴责你，我判给这个人。

叙里斯科斯　天保佑您，先生。

达俄斯　这叫什么公断！救主宙斯呀！发现这孩子的是我一个人，到头来两手空空。他什么没发现，倒拿进这么些东西。东西得给他吗？

① 珀利阿斯和涅琉斯幼时被遗弃，后来发现自己高贵的出身，先后作了伊俄尔科斯的国王。

斯弥克里涅斯　当然得给。

达俄斯　这叫什么公断！准错了，如果没有错，我愿意倒一辈子霉！

斯弥克里涅斯　快交出来！

达俄斯　赫剌克勒斯呀！我多倒霉！

叙里斯科斯　打开布包给我们看，东西全在里面。（对正要走开的斯弥克里涅斯）你别忙走，等他把东西全交出来。

达俄斯　（旁白）我为什么叫他评理呢？

斯弥克里涅斯　交出来，你这个坏蛋！

达俄斯　（将出生证物交给叙里斯科斯）真丢脸啊！

斯弥克里涅斯　（对叙里斯科斯）全了吗？

叙里斯克斯　我看全了。

斯弥克里涅斯　全了，除非我刚才断的时候他吞掉了什么东西。

叙里斯科斯　我看不会。（对转身要走的斯弥克里涅斯）好先生，祝你交好运。做陪审员的都象你这样才好呢。①

古代批评家认为这一场是写得非常好的。

叙里斯科斯夫妇正在清点纪念物时，卡里西俄斯的家奴俄涅西摩斯发现纪念物中有一只戒指是他主人的，那是在陶洛波利亚节晚会上丢失的。俄涅西摩斯把戒指要了过来。哈布洛托农知道了这事，她告诉俄涅西摩斯，去年陶洛波利亚节晚会上，有一个富家女子同一个男子发生了私情，那女子也许就是这婴儿的母亲。她要先发现男子是谁，然后去寻找那女子。她打算把这只戒指戴在自己手上，要是卡里西俄斯看见了，问起这事，她就说这戒指是她在陶洛波利亚节晚会上得到的，这样一来，卡里西俄斯就会吐露真情。俄涅西摩斯听了，便把戒指交给哈布洛托农。斯弥克里涅斯听说哈布洛托农给卡里西俄斯

① 引自《公断》，董衡巽译，载《戏剧学习》1979年第3期。

生了一个孩子，他便劝女儿不要再这样生活下去，可是潘菲勒不听他的话。哈布洛托农抱着婴儿跑来看潘菲勒，问她是否参加过陶洛波利亚节晚会。潘菲勒看见了婴儿的装饰品。哈布洛托农告诉她，婴儿的父亲是卡里西俄斯，她自己并不是婴儿的母亲。她们进屋以后，俄涅西摩斯跑来说，卡里西俄斯偷听到斯弥克里涅斯父女的谈话，感到十分惭愧。哈布洛托农告诉卡里西俄斯，婴儿不是她生的，而是他的妻子生的，也就是他自己的儿子。卡利西俄斯同他的妻子和好了。斯弥克里涅斯又来叫他的女儿和她的丈夫脱离关系。俄涅西摩斯把他教训了一顿，并且把他的女儿参加陶洛波利亚节晚会的事告诉了他，斯弥克里涅斯这才明白是怎么回事。

这剧的情节和欧里庇得斯的悲剧《伊翁》相似，和欧里庇得斯的另一悲剧《阿罗珀》(已失传)几乎完全相同。欧里庇得斯在《伊翁》中对侮辱女性的天神阿波罗予以猛烈的抨击，米南德对待卡里西俄斯的态度则比较温和。潘菲勒与卡里西俄斯之间的矛盾，由于潘菲勒的容忍而被冲淡了。

这剧的性格描写很鲜明、生动。卡里西俄斯和潘菲勒、斯弥克里涅斯和卡里西俄斯、哈布洛托农和潘菲勒、叙里斯科斯和达俄斯在性格上都是相反的人物，他们互相衬托，使对方的特点分外显眼。当卡里西俄斯知道他妻子生了个孩子时，他内心很痛苦，又不忍提出离婚的要求。他设法忘记他对妻子的爱情，却又厌恶放荡的生活。斯弥克里涅斯很吝啬、暴躁，有些糊涂，但他评的理是很公正的。他认为他挑中了一个好女婿，但是这人的突然转变使他大吃一惊。潘菲勒是个无辜的女子，有牺牲精神，但这种精神并不值得称赞。哈布洛托农是个受压迫的女子，诗人对她是同情的。她很勇敢、慷慨，有策略。奴隶在

剧中占有重要的地位。俄涅西摩斯富于好奇心，很有机智，多嘴多舌，有些鲁莽。他曾教训斯弥克里涅斯，说每个人的命运都是由自己性格决定的。米南德强调性格在人们生活中的重要作用，认为人们的幸与不幸取决于自己性格，这是伊壁鸠鲁的哲学思想。从现存残本看来，这剧的结构相当复杂、紧凑。凡是不表现性格的情节，都是在景后发生的。

米南德在世时和死后，甚是有名。公元前三世纪的亚历山大里亚学者阿里斯托芬认为，米南德作为一个诗人，仅次于荷马。他曾经叹道："米南德啊，人生啊，你们俩究竟谁摹仿谁？"公元一世纪的罗马批评家昆提利安把米南德的作品比作"人生的镜子"。米南德的著作后来失传，据说是被拜占庭皇帝大量烧毁了。普劳图斯改编过米南德三个剧本，泰伦提乌斯改编过米南德四个剧本，米南德的喜剧通过这些改编对欧洲文艺复兴时期和现代的喜剧发生了影响。

自本世纪初年以来，雅典城一直在上演阿里斯托芬的喜剧，并且上演过米南德的《恨世者》。如今一些西方城市也经常上演古希腊喜剧。一九四六年，上海上演过李健吾编写的喜剧《女人与和平》，那是根据阿里斯托芬的喜剧《吕西斯特剌忒》改编的，剧中的主题思想与阿里斯托芬的剧本是相同的。一九五四年，我们在北京一个纪念会上听过我们的著名演员集体朗诵阿里斯托芬的喜剧《阿卡奈人》中的"对驳场"，短短十几分钟，时有笑声，会场上的空气十分活跃。一九五九年，北京上演过巴西著名剧作家菲格莱德编写的现代剧《伊索》（又名《狐狸与葡萄》），采用的是古典的表演方式，很受欢迎。既能演好《伊索》，一定也能演好《萨摩斯女子》。我们很希望看到希腊的著名演员怎样建立"云中鹁鸪国"。

古希腊摹拟剧

古希腊戏剧,除了悲剧、羊人剧和喜剧外，还有一个剧种，叫做“摹拟剧”(一译“拟曲”)。摹拟剧的创始人是索佛戎(公元前470？—400？)，他采用有节奏的散文摹拟日常生活。这种摹拟剧曾否上演,不得而知,但无疑曾作为文学作品供人阅读。可惜索佛戎的作品已失传，只留下一百八十个片断。哲学家柏拉图很喜爱索佛戎的摹拟剧，他曾把这个剧种介绍到雅典。柏拉图的哲学“对话”有戏剧意味和性格描写，从这里可以看出他受了索佛戎的影响。公元前三世纪产生了一种以现实生活和风俗习惯为题材的新型摹拟剧。这是一种短剧,在街头演出,分散文剧和诗体剧，其中有喜剧意味，也有悲剧气氛，很受观众欢迎，一直传到罗马时代。最著名的摹拟剧作者是赫洛达斯(约生于公元前300年)和忒俄克里托斯(公元前310？—250)。赫洛达斯传下七出完整的摹拟剧和一出残剧①。他的残剧《梦》写一个农民(按：影射诗人自己)梦见他的山羊被酒神的信徒们撕死了，但他终于在比赛中获得了奖赏。作者通过这出戏抱怨批评家对他的作品吹毛求疵。

忒俄克里托斯传下三出摹拟剧。他的《叙拉古妇女》(149

① 参看《希腊拟曲》，周作人译，商务印书馆，1933年。

行）写西西里的两个叙拉古妇女于公元前272年左右在埃及亚历山大里亚城看阿多尼斯[1]节日表演。普剌西诺亚欢迎戈耳戈来看她。戈耳戈说："街上好多人，好多车，骑兵穿得真漂亮！可惜你住得太远了。"普剌西诺亚说："只怪我的疯人把我带到大地边缘上来。昨天我叫他去买硝石和胭脂，那个大笨蛋买来的却是盐！"戈耳戈说："我的人也是这样，昨天他花了好多钱，买来的却是狗皮！"戈耳戈劝普剌西诺亚去看节日表演。她们到了大街上，普剌西诺亚说："国王功德无量，使我们不至于被歹人杀害。王家的骑兵来了。老总，当心点，别踩着我！"她们碰见一个老太婆，问她容易不容易挤进王宫。她回答说："小娘子，学希腊人攻打特洛亚，有志者事竟成！"她们挤到宫门口，普剌西诺亚的衣服被人撕破了。她对一个陌生人说："你想过好日子，就得留心我的披肩。"那人回答说："实在没法儿，我要尽最大的努力。好了，我们已经安全通过了。"普剌西诺亚说："谢谢你照拂我们，愿你一生有福！（向戈耳戈）我们进来了，象新郎关上门时所说的那样。"她们观赏两柱之间挂着的刺绣。普剌西诺亚说："真是栩栩如生！那神圣的阿多尼斯躺在银色的榻上，多么俊俏，脸上刚长出细软的短须。"第二个陌生人说："夫人，不要喁喁谈情！"普剌西诺亚说："我们喁喁谈情，和你有什么相干？"这时有个比赛唱歌的女子为阿佛洛狄忒和阿多尼斯唱了一支婚歌，歌的尾上提起将于明日为阿多尼斯送葬，唱挽歌。于是两位妇女分手，各自回家。这剧富于生活意趣，生动活泼，滑稽可笑，风格既雅致又粗俚。

---

① 阿多尼斯是个美男子，为美神阿佛洛狄忒所喜爱，后来在打猎时被野猪杀死。

亚理斯多德的《诗学》

《诗学》著者亚理斯多德于公元前 384 年生在马其顿的斯塔革拉城。公元前367年，他赴雅典，在柏拉图门下求学，后来兼任讲学任务。这时期他写的有关文艺理论的著述，有《诗人篇》和《修辞学篇》两篇对话，均已失传。公元前347年，柏拉图死后，亚理斯多德离开雅典。公元前343年，他接受马其顿王腓力的邀请，作亚历山大的师傅。公元前335年，他重赴雅典，在吕刻翁学院讲学，《修辞学》和《诗学》大概是这时期写成的。这时期他还写了《论荷马史诗中的疑难》一文（已失传），并与别人合作，写了一本《戏剧录》，记载剧名、作者名字、演出年代和演出比赛的成败，原著已失传，但曾被许多人引用，现存的古希腊剧本中的"说明"，便是根据这些材料写成的。马其顿王亚历山大死后，由于亚理斯多德有亲马其顿之嫌，环境于他不利，他因此于公元前322年离开雅典，于同年死在优卑亚岛。

《诗学》原名《论诗的》，意即《论诗的艺术》，应译为《论诗艺》。亚理斯多德根据人类活动的区别，把科学划分为三类：第一类为理论性科学，包括数学、物理学、形而上学等；第二类为实践性科学，包括政治学、伦理学等；第三类为创造性科学，包括诗学和修辞学。他认为理论性科学是为知识而知识，只有其他两门科学才有外在的目的，实践性科学指导行动，创

造性科学指导创作活动。亚理斯多德因此把诗学和修辞学作为门徒于学业将完成时才学习的功课，这两门功课的目的在于训练门徒成为诗人和演说家。他的门徒中只有忒俄得克忒斯一人成了悲剧诗人。

《诗学》是亚理斯多德的美学著作，是欧洲美学史上第一篇最重要的文献，并且是马克思主义美学产生以前主要美学概念的根据。阿里斯托芬和柏拉图的文艺理论不成系统；亚理斯多德才是第一个用科学的观点、方法来阐明美学概念，研究文艺问题的人。在《诗学》中，他先确定研究的对象是诗，指出诗和其他艺术的异同，然后把诗分类，分析各种诗的成分和各成分的性质，逐步找规律，探索各种诗的创作原则。当时古希腊文艺已经历过一段黄金时期，成就已很可观，因此亚理斯多德有可能根据已发展的科学和哲学理论，对古希腊的文艺实践和成就作出精细的分析和扼要的总结，提出一套有系统的美学理论。

《诗学》现存二十六章，主要讨论悲剧和史诗。据三世纪人狄俄革涅斯·拉厄耳提俄斯说，《诗学》共两卷。第二卷已失传，该卷可能论及喜剧①。一说并无第二卷。至于抒情诗，古希腊人认为属于音乐；大概因为其中没有布局，所以亚理斯多德在《诗学》中没有论及抒情诗。

现存《诗学》分五部分。第1部分为序论，包括第1到5章。亚理斯多德先分析各种艺术所摹仿的对象（在行动中的人）、摹仿所采用的媒介和方式；由于对象不同（好人或坏人），媒介不同（颜色、声音、节奏、语言或音调），方式不同（叙述方式或表演方式），各种艺术之间就有了差别。亚理斯多德进而

① 亚理斯多德曾在《诗学》第六章答应以后讨论喜剧，并且在《修辞学》中提及《诗学》中对笑的种类有分析。

指出诗的起源。他随即追溯悲剧与喜剧的历史发展。

第2部分包括第六到二十二章。这部分讨论悲剧，亚理斯多德先给悲剧下定义，然后分析它的成分。特别讨论情节和“性格”，最后讨论悲剧的写作，特别讨论词汇和风格。

第3部分包括第二十三到二十四章。这部分讨论史诗。

第4部分，即第二十五章，讨论批评家对诗人的指责，并提出反驳这些指责的原则与方法。

第5部分，即第二十六章，比较史诗与悲剧的高低，结论是：悲剧能在较短的时间内产生艺术的效果，达到摹仿的目的，因此比史诗高。

《诗学》针对柏拉图的哲学思想和美学思想，就文艺理论上两个根本问题，作了深刻的论述。第一个问题是文艺对现实的关系问题。柏拉图认为物质世界的事物（例如木匠制造的特殊的床）只是理念（一译“理式”）世界的事物（例如床之所以为床的那个床）的摹本，而艺术作品（例如画家所画的床）则是理念世界的事物的摹本的摹本。床之所以为床的那个床的理念，即床之所以为床的道理，不倚赖于物质世界的事物而存在，它是永恒不变的，唯有它才是真实的。木匠根据床的理念所制造的特殊的床，只摹仿到理念的床的某些方面，这个床没有普遍性（床与床不同），而且转瞬即逝，所以不是真实的。至于画家临摹木匠制造的特殊的床而画出来的床，则只是那个床的外形，不是实质，所以更不真实，只能算“摹本的摹本），“和真理隔着三层”（用我们的话来说，是隔着两层）。① 柏拉图这样否定了客观物质世界的真实性，从而否定了艺术作品的真实性，而

① 参看《柏拉图文艺对话集》的前言（朱光潜著），人民文学出版社1959年版第5到6页。

文艺的认识作用则更无从谈起了。

亚理斯多德抛弃了柏拉图的唯心主义观点，而采取唯物主义观点，尽管他是个不彻底的唯物主义者。在他看来，脱离特殊并先于特殊而独立存在的普遍（即所谓"理念"）是没有的，也是不可能有的，实际存在着的是木匠制造的特殊的床；不能设想，在看得见的床之外，还存在着普遍的床。这个原则推翻了柏拉图的理念论的唯心主义哲学的基础。亚理斯多德肯定了现实世界是真正的存在，因此摹仿现实世界的文艺也是真实的，这就肯定了文艺的认识作用，肯定了文艺能教导人了解生活。《诗学》第4章中"他们（按：指人们）最初的知识就是从摹仿得来的"一语，可作为文艺的认识作用的论证。

摹仿说把现实世界看作文艺的蓝本，认为艺术是摹仿现实世界的。这是古希腊的传统说法，赫拉克利特就曾说，艺术摹仿自然，德谟克里特也曾说，人由于摹仿鸟类的歌唱而学会了唱歌。① 柏拉图采取了这个说法，但改变了它原来的朴素的唯物主义的涵义。他认为艺术所摹仿的只是虚幻的现象世界的事物某些方面的外形，而现象世界的事物又不是真实的。亚理斯多德则认为艺术也反映现实世界事物所具有的必然性（或可然性）和普遍性，即它们的内在本质和规律。他把艺术的创作过程当作摹仿，认为摹仿的对象是事件、行动、生活（《诗学》第六章）。他所说的摹仿是再现和创造的意思。亚理斯多德认为艺术家赋予形式于材料，他的摹仿活动就是创造活动。他指出诗人应创造合乎必然律或可然律的情节，反映现实中的本质

① 参看《古希腊罗马哲学》，三联书店1957年版第19及112页。亚理斯多德也曾在《物理学》中说，"艺术摹仿自然"，但他的意思是：艺术摹仿大自然的创造过程。

的、普遍的东西。在亚理斯多德看来，摹仿不是抄袭，不仅反映现实世界的个别表面现象，而且揭示事物的内在本质和规律，因此艺术有认识作用。这个看法是亚理斯多德对美学思想最有价值的贡献之一。

亚理斯多德并且认为艺术比普通的现实更高。他在第九章说：

> 诗人的职责不在于描述已发生的事，而在于描述可能发生的事，即按照可然律或必然律可能发生的事。历史家与诗人的差别不在于一用散文，一用“韵文”；希罗多德的著作可以改写为“韵文”，但仍是一种历史，有没有韵律都是一样；两者的差别在于一叙述已发生的事，一描述可能发生的事。因此，写诗这种活动比写历史更富于哲学意味，更被严肃的对待；因为诗所描述的事带有普遍性，历史则叙述个别的事。所谓“有普遍性的事”，指某一种人，按照可然律或必然律会说的话，会行的事……。

历史叙述已发生的事，其中一些出于偶然，不合乎可然律或必然律，彼此间没有内在的联系。诗描述可能发生的事，这些事合乎可然律或必然律，也就是合乎事物发展的规律。诗要在特殊的事迹中显出普遍性，因此诗比历史更高。这个原理接触到普遍性与特殊性的辩证关系，并且包含着典型性的萌芽思想。古希腊的历史大都是编年史（例如修昔底德的《伯罗奔尼撒战争史》按冬夏编排），其中的内在联系和因果关系不甚显著，因此亚理斯多德没有看出历史也应揭示事物发展的规律。

此外，亚理斯多德还认为艺术可使事物比原来的更美。他在第十五章说：

> 既然悲剧是对于比一般人好的人的摹仿，诗人就应该向优秀的

肖像画家学习；他们画出一个人的特殊面貌，求其相似而又比原来的人更美；诗人摹仿易怒的或不易怒的或具有诸如此类的气质的人，就他们的"性格"而论，也必须求其相似而又善良。

所谓人物"必须求其……善良"，就是说人物必须理想化，比一般人更善良。亚理斯多德认为诗应按照人应当有的样子来描写。这是艺术来源于现实而又高于普通的现实的美学原则，亚理斯多德已接触到这个原则，虽然没有作出深刻的论述。

第二个问题是文艺的社会功用问题。柏拉图在《理想国篇》第十卷把情感当作人性中"卑劣的部分"、"无理性的部分"。他攻击诗人"逢迎人性中卑劣的部分"，"逢迎人心的无理性的部分"，"摧残理性"，使它失去控制情感的作用。他攻击诗人想餍足听众的快感——"哀怜癖"；他指出："如果我们拿旁人的灾祸来滋养自己的哀怜癖，等到亲临灾祸时，这种哀怜癖就不容易控制了。"根据上述理由，柏拉图对诗人下了一道逐客令，但准许诗的卫护者们，就是自己不作诗而爱好诗的人，用散文替诗作一篇辩护，证明诗不但能引起快感，而且对于城邦和人生都有效用。

亚理斯多德接受了这个挑战。他对情感提出不同的看法。第一，他认为情感是人应当有的，他曾在《尼科马科斯伦理学》头几卷一再说明，一个人不可无所畏惧。第二，他认为情感是受理性指导的①，他曾在《诗学》第十三章第一段指出，怜悯与恐惧之情是受理性指导的，它使观众怜悯某些人物，不怜悯某些人物。第三，他肯定情感是对人有益的。

---

① 参看《诗学》第38页注2（人民文学出版社，1962、1982年）。亚理斯多德在《尼科马科斯伦理学》第1卷第13章（1102b32）说，情感是"听从理性的"。

亚理斯多德在《诗学》第六章提起悲剧的功用。他说：

> 悲剧是对于一个严肃、完整、有一定长度的行动的摹仿；它的媒介是语言，具有各种悦耳之音，分别在剧的各部分使用；摹仿方式是借人物的动作来表达，而不是采用叙述法；借引起怜悯与恐惧来使这种情感得到陶冶。

“陶冶”，原文是“卡塔西斯”(katharsis)，作为宗教术语是“净化”(“净罪”)的意思；作为医学术语过去一直认为只是“宣泄”的意思。自从文艺复兴以来，许多学者对卡塔西斯提出了各种不同的解释，这些解释可分为两大类。

第一类是净化说，持此说的人大致可分为三派。第一派认为悲剧的卡塔西斯作用在于净化怜悯与恐惧中的痛苦的坏因素，好象把怜悯与恐惧洗涤干净，使心理恢复健康。持此说的人很多，但所谓“痛苦的坏因素”，究竟是指什么，他们始终没有讲清楚。亚理斯多德在《修辞学》第二卷第五章把怜悯界定为“一种由于落在不应当受害的人身上的毁灭性的或引起痛苦的、想来很快就会落到自己身上或亲友身上的祸害所引起的痛苦的情绪”。他并且在同一章把恐惧界定为“一种由于想象有足以导致毁灭或痛苦的、迫于眉睫的祸害而引起的痛苦或不安的情绪”。可见亚理斯多德并不是认为怜悯与恐惧中有痛苦的坏因素，而是认为这两种情感本身就是痛苦。如果要净化它们，就得把它们整个化掉，这就等于把亚理斯多德的学说抛掉。

第二派认为悲剧的卡塔西斯作用，在于净化怜悯与恐惧中的利己的因素，使它们成为纯粹利他的情感，换句话说，在于使观众忘掉自我，对全人类的共同命运发生怜悯与恐惧之情。

第三派认为悲剧的卡塔西斯作用在于净化剧中人物的凶杀

行为的罪孽，例如凶杀行为出于无心，因此凶手可告无罪。

第二类是宣泄说，持此说的人也大致可分为三派。第一派认为悲剧的卡塔西斯作用在于以毒攻毒，认为怜悯与恐惧是病态的情感，需要采用“致病医病疗法”来医治，例如宗教狂可用狂热的宗教音乐来医治。这一派以亚理斯多德的《政治学》第八卷第七章中的一段话为根据。亚理斯多德在该处主要谈音乐的卡塔西斯作用。他说：“有些人容易受宗教狂支配，我们可以看见他们听了那种使灵魂激动的音调，在神圣的乐调的影响之下恢复正常状态，仿佛受到了一种医疗，即卡塔西斯作用。至于那些容易受怜悯、恐惧及其他情感支配的人也应当受到类似的医疗。”持以毒攻毒说的人把这个理论原封不动地运用到悲剧上面，这是一个错误；因为亚理斯多德只是说受怜悯与恐惧支配的人应当受到“类似的医疗”，也就是说，受怜悯与恐惧支配的人所受的卡塔西斯作用与受宗教狂支配的人所受的卡塔西斯作用只是类似，而不是完全相同。因此悲剧的卡塔西斯作用不可能等于以毒攻毒。

第二派认为人们有要求满足他们的强烈的怜悯与恐惧之情的欲望，人们在看悲剧时，这些欲望便得到满足，他们发生这两种情感，把它们发泄，在发泄的过程中感到快感，人们心理上的要求得到满足之后，情感便趋于平静。

第三派认为重复激发怜悯与恐惧之情，可以减轻这两种情感的力量，从而导致心理的平静。

以上六派的说法都没有足够的说服力，都没有能从亚理斯多德的思想中得到圆满的说明。①

① 参看《卡塔西斯笺释》一文。

卡塔西斯在《诗学》第六章无疑是借用医学术语，亚理斯多德曾在《政治学》第八卷第七章把这个词作为"医疗"的同义语。但悲剧的医疗作用应从亚理斯多德的伦理思想中去求得解释。亚理斯多德的伦理学的中心思想是"中庸之道"。他认为美德须求适中，情感须求适度。他在《尼科马科斯伦理学》第二卷第六章说：

> 如果每一种技艺之所以能作好它的工作，乃是由于求适度，并以适度为标准来衡量它的作品（因此我们在谈论某些好作品的时侯，常说它们是不能增减的，意思是说过多和过少都有损于完美，而适度则可以保持完美）；如果，象我们所说的，优秀的艺术家在创作的时候总是求适度，如果美德比任何技艺更精确更好，正如自然比任何技艺更精确更好一样，那么美德也必善于求适中。我所指的是道德上的美德；因为这种美德与情感及行动有关，而情感有过强、过弱与适度之分。例如恐惧、勇敢、欲望、忿怒、怜悯以及快感、痛苦都有太强太弱之分，而太强太弱都不好；只有在适当的时候、对适当的事物、对适当的人、在适当的动机下、在适当的方式下所发生的情感，才是适度的最好的情感，这种情感即是美德。

这段话可帮助我们正确地理解悲剧的卡塔西斯作用。亚理斯多德在这段话里指出，恐惧与怜悯太强太弱都不好，须求其适度。亚理斯多德认为悲剧的卡塔西斯作用就是使它们成为适度的情感。他并且认为情感的强弱不是天生的，而是由习惯养成的。他在《尼科马科斯伦理学》第二卷第一章说："道德上的美德没有一种是天生的；因为没有一种天性能被习惯所改变。"但什么是"道德上的美德"呢？亚理斯多德在《尼科马科斯伦理学》第二卷第六章说，"美德乃是善于求适中的中庸之道"。既然一切美德都是由习惯养成的，那么作为美德之一的适度的情感也必

然是由习惯养成的。既然适度的情感是由习惯养成的，那么过强与过弱的情感也必然是由习惯养成的。要改变一种旧的习惯，最好的方法是养成一种新的习惯。亚理斯多德即根据这一原理，提出使太强或太弱的情感转变的方法，即多次使人“在适当的时候、对适当的事物、对适当的人、在适当的动机下、在适当的方式下”，发生适度的情感。观众刚进入剧场时，他们的太强或太弱的情感尚处于潜伏状态中。但是随着剧情的发展，他们的情感就起了波动，他们对剧中人物正在遭受或即将遭受的苦难表示怜悯之情；因为剧中人物是与观众相似的善良的人，他们遭受了不应遭受的苦难。然而这种怜悯之情不是一发不可收拾的，而是有一定限度的；因为剧中人物之所以陷于厄运，不是由于他们为非作歹，而是由于他们看事不明，犯了错误（第十三章），因此他们对于他们所受的苦难，应负一部分责任。观众想起自身也可能遭受同样的苦难，因此发生恐惧之情，但这种情感也是有限度的，因为观众以为自己可以小心翼翼，把事情看清楚一些。至于那些过于幸福、无所畏惧而不易动怜悯之情的人以及那些自以为受尽人间苦难而不再有所畏惧、不能动怜悯之情的人，看了悲剧，也会由于剧中的情节而感觉自己的幸福并不稳定，或者看见人间还有比自己更痛苦的人，因而发生一点怜悯之情，同时也就发生一点恐惧之情。以上这几种人所发生的怜悯与恐惧之情都是受理性指导的，都是比较适度的。观众看一次悲剧，他们的感情受一次锻炼；经过多次锻炼，即能养成一种新的习惯。每次看戏之后，他们的怜悯与恐惧之情恢复潜伏状态；等到他们在实际生活中看见别人遭受苦难或自身遭受苦难时，他们就能有很大的忍耐力，能控制自己的情感，使它们发生得恰如其分，或者能激发自己的情

感，使它们达到应有的适当的强度。这就是悲剧的卡塔西斯作用。因此这个医学术语，在这里是指悲剧引起怜悯与恐惧之情，使它们经过锻炼，达到适度的意思①，而不是把怜悯与恐惧之情加以净化或宣泄。我们姑且按照这里的解释，把《诗学》第六章中的“卡塔西斯”一词译为“陶冶”。

要之，亚理斯多德认为悲剧能陶冶人的情感，使之合乎适当的强度，借此获得心理的健康，可见悲剧（也就是文艺）对社会道德有良好影响。在这一点上，亚理斯多德的学说，作为对柏拉图否定文艺的社会功用的学说的批判，是很有功劳的。

亚理斯多德认为悲剧能给我们以快感（第十四章第一段）。他认为“人对于摹仿的作品总是感到快感”（第四章第一段），由于我们欣赏艺术作品时，一方面是在求知（这就是文艺的认识作用）。此外，他还认为情节的安排、文字、颜色与音乐的美等等也能给我们以快感。他这样肯定文艺的审美意义，也就是对柏拉图否定文艺的快感，贬低文艺的价值的一个有力的答复。

还有，柏拉图认为诗人凭灵感而创作。他所说的灵感是由神凭附在诗人身上而引起的，神使诗人处于迷狂状态，暗中操纵他去创作，使他成为自己的代言人。因此诗人对于现实世界的事物只知其然而不知其所以然。柏拉图并且认为灵感是不朽的灵魂从前生带来的回忆。② 亚理斯多德却认为诗要靠天才，不靠灵感或疯狂。“灵感”一词在《诗学》中一次也没有出现

① 在医学上也有求适度的疗法，例如热病用凉药，凉病用热药，使体温趋于平衡。

② 参看《柏拉图文艺对话集》的前言，朱光潜著，人民文学出版社1959年版第18到21页。

过。[①] 亚理斯多德在第十七章说：

> 诗人在安排情节、用言词把它写出来的时候，……还应竭力用各种语言方式把它传达出来。被情感支配的人最能使人们相信他们的情感是真实的，因为人们都具有同样的天然倾向，唯有最真实地生气或忧愁的人，才能激起人们的忿怒和忧愁。因此诗的艺术与其说是疯狂的人的事业，毋宁说是有天才的人的事业；因为前者不正常，后者很灵敏。

亚理斯多德认为文艺作品的创造过程是理性的活动，他所要求于诗人的是清醒的理智。他并且在同一章说：

> 诗人在安排情节，用言词把它写出来的时候，应竭力把剧中情景摆在眼前，唯有这样，看得清清楚楚——仿佛置身于发生事件的现场中——才能作出适当的处理，决不至于疏忽其中的矛盾。

亚理斯多德认为诗的起源有两个原因，都是出于人的天性。第一个原因是摹仿的本能，第二个原因是音调感和节奏感。[②] 他说："起初那些天生最富于这种资质的人，使它一步步发展，后来就由临时口占而作出了诗歌。"（第四章）可见诗有其自然产生的原因，而不是由于灵感的作用。天性说并不科学，但是用这个说法来反驳柏拉图，在当时是有一定的进步意义的。

此外，亚理斯多德谈悲剧时不谈命运，不谈人对神的关系

---

① 亚理斯多德曾在他的《修辞学》第三卷第七章（1408b13 以下）说，"诗是一种灵感的东西"，但亚理斯多德是在该处陈述一般人对诗的看法，不是表示他自己的意见。

② 参看《诗学》第四章第一段。

（他谈伦理学或政治学时也是如此）。他认为悲剧中英雄人物遭受的苦难，一方面不完全由于自取，另一方面又有几分由于自取，由于他看事不明，犯了错误，而不是由于命运。事之成败，取决于人的行为；英雄作事，自己担当，而不应归咎于命运。命运不过是一种外在的力量，把它引入悲剧，会削弱布局的内在联系。

有人认为古希腊悲剧多半是命运悲剧，这个看法不很正确。由于在氏族社会时期，人们相信神的力量，认为神主掌一切，因此产生了命运观。其实所谓命运，用我们的话来说，乃是实际生活中社会关系的必然性，但这种必然性是古希腊人所不能理解的，他们把它幻想为神或命运。到了公元前六世纪末至公元前五世纪期间，古希腊的氏族制度已经完全解体，城邦制度已经建成，当日的希腊人对社会关系的必然性有了初步的理解，认识到个人的幸福与不幸是由于自己的行为，而不完全是由于神或命运，因此他们便不大相信命运了，但命运观仍存在于哲学思想和少数文学作品中。在现存的古希腊悲剧中，只有埃斯库罗斯的《普罗米修斯》、《七将攻忒拜》、索福克勒斯的《俄狄浦斯王》、《特剌喀斯少女》等几个悲剧，才是命运悲剧。因此亚理斯多德谈悲剧时不谈命运。有一些学者责备亚理斯多德没有谈命运问题，并认为这是《诗学》的一个缺点，这个责备是不公平的。

亚理斯多德认为悲剧着意在严肃，不着意在悲。他在第六章把悲剧界定为"对于一个严肃、完整、有一定长度的行动的摹仿"。我们知道，有一些古希腊悲剧以大团圆收场，例如欧里庇得斯的《伊菲革涅亚在陶洛人里》的主人公俄瑞斯忒斯终于得救而逃走，但整出剧的气氛是严肃的。罗马悲剧着意在痛哭流

涕、杀人流血，这不合希腊悲剧的精神。

亚理斯多德从生物学中带来有机整体的观念，把它运用到文艺创作中。他在第七章说：

> 各成分既已界定清楚，现在讨论事件应如何安排，因为这是悲剧艺术中的第一事，而且是最重要的事。按照我们的定义，悲剧是对于一个完整而具有一定长度的行动的摹仿(一件事物可能完整而缺乏长度)。所谓“完整”，指事之有头，有身，有尾。所谓“头”，指事之不必然上承他事，但自然引起他事发生者；所谓“尾”，恰与此相反，指事之按照必然律或常规自然地上承某事者，但无他事继其后；所谓“身”，指事之承前启后者。所以结构完美的布局不能随便起讫，而必须遵照此处所说的方式。

在悲剧的六个成分(即“形象”、“性格”、情节、言词、歌曲、“思想”)中，亚理斯多德特别强调情节。他在第六章说：

> 如果有人能把一些表现“性格”的话以及巧妙的言词和“思想”串连起来，他的作品还不能产生悲剧的效果；一出悲剧，尽管不善于使用这些成分，只要有布局，即情节有安排，一定更能产生悲剧的效果。……因此，情节乃是悲剧的基础，有似悲剧的灵魂。

情节要有一定的安排，要有内在的密切联系，而且要完整。亚理斯多德在第八章说：

> 在诗里，正如在别的摹仿艺术里一样，一件作品只摹仿一个对象；情节既然是行动的摹仿，它所摹仿的就只限于一个完整的行动，里面的事件要有紧密的组织，任何部分一经挪动或删削，就会使整体松动脱节。要是某一部分可有可无，并不引起显著的差异，那就不是整体中的有机部分。

除了安排而外，亚理斯多德还重视大小的比例。他在第七

一

章说：

> 一个美的事物——一个活东西或一个由某些部分组成之物——不但它的各部分应有一定的安排，而且它的体积也应有一定的大小；因为美要依靠体积与安排，一个非常小的活东西不能是美的，因为我们的观察处于不可感知的时间内，以致模糊不清；一个非常大的活东西，例如一个一万里长的活东西，也不能是美的，因为不能一览而尽，看不出它的整一性；因此，情节也须有长度(以易于记忆者为限)，正如身体，亦即活东西，须有长度(以易于观察者为限)一样。

亚理斯多德的有机整体的概念成为后来的"三整一律"(一译"三一律")中的"情节整一律"的根据。

意大利学者钦提奥约于一五四五年讲授喜剧和悲剧时，根据《诗学》第5章中的一句话制定"三整一律"中的"时间整一律"。那句话的意思本来是："就长短而论，悲剧力图以太阳的一周为限，或者不起什么变化。""太阳的一周"指"白天"。古雅典悲剧于一、二月之间或三、四月之间上演，所以此处是指十至十一、二小时。古雅典的戏剧节演三天戏，有三个悲剧诗人参加戏剧比赛，每人上演三出悲剧和一出"羊人剧"(笑剧)，每人占一天时间。下午大概还要演一出喜剧，此外，宗教仪式(例如杀羊祭酒神)还须占去一些时间，剩下的时间约只有六至七、八小时，这段时间决定悲剧的长度，三出悲剧和一出"羊人剧"共约五、六千行(每出悲剧平均约一千四百行)。"不起什么变化"一语是对史诗的长度而言。史诗短的只有三、四千行，长的在一万行以上，荷马史诗《伊利亚特》长达15693行，《奥德赛》也约有12105行，因此亚理斯多德在第5章跟着又说："史诗则不受时间的限制；这也是两者的差别，虽然悲剧原来也和史诗一样不受时间的限制。"史诗在一个白天朗诵不完，第二

天还可继续朗诵。亚理斯多德在第7章对“不起什么变化”有所解释。他说：“另一方面，（长度）是由戏剧的性质决定的。就长度而论，情节只要有条不紊，则越长越美；一般的说，长度的限制只要能容许事件相继出现，按照可然律或必然律能由逆境转入顺境，或由顺境转入逆境，就算适当了。”换句话说，悲剧的本质规定它应有一定的长度。

但是，钦提奥和后来的许多学者，都把第五章中的话解作：“就长度而论，悲剧力图以太阳的一周为限，或者超过一点。”他们认为“长度”是指剧中时间的长短，指一昼夜或十二小时。

由于歌队经常在场以及换景困难，古希腊戏剧中的时间受到限制，不容易拖得很长，但也有少数古希腊戏剧，其中的情节占很长的时间，例如在埃斯库罗斯的悲剧《报仇神》中，俄瑞斯忒斯由德尔斐逃往雅典，这两个城市相距百余公里，要走两三天；过了若干年月，他才在雅典受审判。

意大利学者卡斯特尔维屈罗于一五七〇年，在他校勘的《诗学》中提出“三整一律”中的“地点整一律”（意即整出戏中的事件须发生在同一个地点上）。这条规则在《诗学》中是找不到根据的。①

由于上述的同样原因，古希腊戏剧中的地点也受到限制，不容易变换，但也有少数古希腊戏剧，其中的地点起了变化。《报仇神》开场时，剧景设在德尔斐，剧中人物俄瑞斯忒斯后来逃往雅典，组成歌队的报仇神们于苏醒后前去追赶俄瑞斯忒斯。下一场开始时，地点换成了雅典，剧景设在雅典守护神雅

① 参看《诗学》第24章第2段、第86页注8及《三整一律》一文。

典娜的庙地上，后来又换成了审判俄瑞斯忒斯的战神山法庭。索福克勒斯的悲剧《埃阿斯》开场时，剧景设在埃阿斯的营帐前。后来，埃阿斯假意说他和元帅弟兄和好了，然后到海边去把剑埋藏起来。组成歌队的水手们得知他们的统帅埃阿斯有自杀的意图，因此前去追寻。下一场开始时，地点换成了海滩。

地点整一律与时间整一律在文艺复兴时期有一定的意义，因为当日的戏剧结构松散，地点更换过于频繁，时间拖得过长，舞台上往往标明在下一幕开始之前，时间已过了好几十年。到了十七、十八世纪古典主义时期，一些剧作家，例如高乃依和拉辛，把时间、地点整一律奉为金科玉律，严格遵守，使他们的创作受到了一定的限制。可见"地点整一律"与"时间整一律"并非完全无意义，但限制太严，等于作茧自缚，况且实际上也并不是如提倡者所称，在亚理斯多德的《诗学》中有什么确实的根据。

综上所述，可以看出亚理斯多德的美学观点带有唯物主义倾向。亚理斯多德肯定文艺的真实性和认识作用，肯定文艺的社会功用，提出摹仿须揭示事物的内在本质和规律，强调有机整体的概念，指出文艺创作的心理根据和理智过程，破除神秘的命运观。这些原则和论点都是正确而具有深刻意义的。

但须指出，亚理斯多德在《诗学》中的论点也显然表现着历史的和思想的限制性，例如他认为只有上层贵族阶级的人才能作悲剧的主角，"这种人名声显赫，生活幸福，例如俄狄浦斯、堤厄斯忒斯以及出身于他们这样的家族的著名人物。……现在最完美的悲剧都取材于少数家族的故事"(第十三章)。

《诗学》大概是亚理斯多德的讲稿，没有经过整理，有些论点彼此矛盾，有些论点阐述不清。《诗学》风格简洁，论证谨

严，但有时流于晦涩，其中许多词句只有亚理斯多德本人和他的门徒懂得，后世的人难以猜测。

亚理斯多德死后，他的遗著传给他的门徒忒俄佛剌斯托斯，忒俄佛剌斯托斯临死时，把它们传给涅琉斯。涅琉斯的后人害怕拍加曼的国王要求馈赠或廉价收买这些珍贵著作，便把它们埋藏在地窖里。百余年后，约在公元前100年，一个名叫阿珀利孔的非洲富人高价把它们收买下来，带到雅典，并请人把它们抄录下来，凭猜测补回一些水污虫蛀的章节。阿珀利孔的藏书于公元前84年被萨拉运到罗马。希腊学者忒兰尼奥从萨拉的图书室中发现亚理斯多德的著作，写了几份书目提要，分赠给西塞罗、安德洛尼科斯等人。安德洛尼科斯把他获得的书目提要加以整理，并校订原文，于是亚理斯多德的著作才得以流传于学者们中间。这部著作约于六世纪译成叙利亚文，十世纪由叙利亚文译成阿拉伯文，此译本至今尚存。现存的最早的《诗学》抄本为拜占庭人于十一世纪所抄，此外还有几种十五世纪抄本。瓦拉的拉丁文译本成于一四九八年。

由于《诗学》在古代一度被埋没，因此这部著作对古希腊晚期和罗马时期的文学和文艺理论没有发生影响。西塞罗没有读过《诗学》原著。贺拉斯的《诗艺》中的一些文艺理论和亚理斯多德的见解有相合之处，贺拉斯大概从亚历山大里亚时期的著作中得知《诗学》的一些内容。《诗学》对欧洲文学的影响约开始于十五世纪末叶。十六世纪的意大利学者对《诗学》颇感兴趣，当日的作家按照《诗学》中的规则写悲剧，但他们所受的影响并不大。十七、十八世纪一些法国作家和英国作家深受《诗学》的影响。但这部著作曾长期被误解和歪曲，直到十九世纪才大致恢复它的本来面目。

卡塔西斯笺释

——亚理斯多德论悲剧的作用

本文[1] 所要解释的是古希腊文艺理论家亚理斯多德在他的《诗学》[2] 中提出的悲剧的卡塔西斯(katharsis) 作用。亚理斯多德在《诗学》第六章给悲剧的性质下了个定义：

> 悲剧是对于一个严肃、完整、有一定长度的行动的摹仿；它的媒介是语言,具有各种悦耳之音，分别在剧的各部分使用；摹仿方式是借人物的动作来表达,而不是采用叙述法；借引起怜悯与恐惧来使这种情感[3]得到卡塔西斯。

定义中的最后一个词(即卡塔西斯)自从文艺复兴以来，曾引起许多争论。这个词涉及悲剧的作用，在亚理斯多德的美学思想中是个带关键性的字，而悲剧的作用则是美学中重要问题之一。我们谈美学，必须对亚理斯多德的这个学说有比较正确的解释，才能看出他如何驳倒柏拉图对文艺的作用提出的反动学说。

---

① 本文一部分资料和一些论点采自豪斯(H.House)的《亚理斯多德的诗学》(Rupert Hart-Davis, 1956)。

② 《诗学》有傅东华译本，商务印书馆，1936年，有天蓝译本，东北书店牡丹江书店，1948年(后来又出新文艺版)，还有人民文学出版社译本，1962、1982年。

③ 或解作"这两种情感"。

《诗学》中的两大问题是针对柏拉图的哲学思想和美学思想而提出的。第一个是文艺对现实的关系问题。柏拉图认为客观世界的事物(例如木匠制造的床)只是理念[①]世界的事物(例如床的原型)的摹本，而艺术作品(例如画家画的床)则是理念世界的事物的摹本(即客观世界的事物、木匠制造的床)的摹本；文艺所摹仿的客观世界既然不真实，那么文艺作品也就不真实，更谈不上文艺的认识作用了。亚理斯多德则认为文艺所摹仿的对象是人、人的生活、人的行动和感受；他在哲学上肯定了客观世界的真实性，也就在美学上肯定了文艺的真实性和认识作用。

第二个问题是文艺的社会功用问题。柏拉图在他的对话《理想国篇》第10卷把情感及附带的快感当作人性中"卑劣的部分"、"无理性的部分"。他攻击诗人"逢迎人性中卑劣的部分"，"逢迎人心的无理性的部分"，"摧残理性"，使它失去控制情感的作用。他攻击诗人想要餍足听众的"哀怜癖"。他指出："如果我们拿旁人的灾祸来滋养自己的哀怜癖，等到亲临灾祸时，这种哀怜癖就不易控制了。"根据上述种种理由，柏拉图对诗人下了一道逐客令，但准许诗人作一篇诗来辩护，作为他回到理想国的条件。他并且借苏格拉底的嘴这样说：

> 我们也可以准许她(按：指诗)的卫护者，就是自己不做诗而爱好诗的人们，用散文替她作一篇辩护，证明她不仅能引起快感，而且对于国家和人生都有效用。我们很愿意听一听。因为如果证明了诗不但是愉快的而且是有用的，我们也就可以得到益处了[②]。

---

① 一译"理式"，比较符合希腊原文的意思。

② 见《柏拉图文艺对话集》第82页(朱光潜译，人民文学出版社，1959年)。参看该书第76到83页。

亚理斯多德的卡塔西斯说就是对柏拉图的挑战的回答。但是卡塔西斯是什么意思呢？亚理斯多德在《政治学》第8卷第7章答应给我们解释，他说："我们现在对卡塔西斯不加解释，等讨论诗时再详细说明。"（这个术语需要详细说明，可见用于文艺理论，意思不简单。）可是现存的《诗学》抄本和阿拉伯文译本对这个术语并无解释，若不是解释这个字的文字已残缺①，便是亚理斯多德根本没有在《诗学》中加以解释。

这个词在现存的《诗学》中出现过两次。第一次出现在第六章②。第二次出现在第十七章，原话是：

> 但须注意各个穿插须联系得上，例如俄瑞斯忒斯的疯狂（他因此被逮捕）和卡塔西斯（按：指净罪礼）（他因此得救）。

欧里庇得斯的悲剧《伊菲革涅亚在陶洛人里》的女主人公伊菲革涅亚（俄瑞斯忒斯的姐姐）在该剧第三场对国王托阿斯说，客人们（指被俘的俄瑞斯忒斯和他的朋友皮拉得斯）犯了杀人罪，手上有"血污"，须先用海水给他们举行净罪礼，然后才能把他们杀来祭神。托阿斯因此让伊菲革涅亚把客人带到海边去举行净罪礼，他们三人就趁机会逃走了。很明显，卡塔西斯在第17章是个宗教术语，指"净化"作用。

卡塔西斯并且是个医学术语。在希波革拉第③学派的医学著作中，这个词指"宣泄"作用，即借自然力或药力把有害之物排出体外。至于把有益而多余之物排出体外，则叫作刻诺西斯

① 有人认为亚理斯多德可能在《诗学》第二卷中谈起悲剧的卡塔西斯作用，但该卷已失传。

② 见第163页。

③ 古希腊最著名的医学家，约生于公元前460年，约死于公元前357年。

(kenosis)作用①。

一般讨论卡塔西斯的人不是把卡塔西斯解作"净化"，便是解作"宣泄"；其实作为医学术语，这个词还有别的意思。

卡塔西斯在《诗学》第六章到底是宗教术语还是医学术语？最早认为是医学术语的人是文艺复兴时期的意大利批评家，例如十六世纪的明屠尔诺(Minturno)和斯开诺(Scaino)，但主张最力的是十九世纪的淮尔(H.Weil)和柏内斯(J.Bernays)，拜瓦特(I. Bywater)和布乞尔也同意这个说法。亚理斯多德在《政治学》第八卷第七章中讨论音乐时，把卡塔西斯作为"医疗"的同义语②，可见这个问题是个不成问题的问题，然而直到最近，还有许多人把悲剧定义中的卡塔西斯作为宗教术语，把它译为"净化"。

现在先把怜悯与恐惧的意思和它们的相互关系弄清楚。亚理斯多德在《诗学》第十三章说："怜悯是由一个人遭受不应遭受的厄运而引起的，恐惧是由这个这样遭受厄运的人与我们相似而引起的。"所谓"怜悯"，是指怜悯剧中英雄人物遭受不应遭受的厄运。所谓"恐惧"，是指观众害怕自己遭受剧中英雄人物遭受的厄运。但也有少数人(例如拜瓦特③)认为是替剧中英雄人物担心害怕。

亚理斯多德在《修辞学》第二卷第五章给恐惧下了个定义："一种由于想象有足以导致毁灭或痛苦的、迫在眉睫的祸害而

---

① 参看布乞尔(S. H. Butcher)的《亚理斯多德的诗与艺术的理论》(Macmilian, 1920)第253页注1。二世纪医学家格林(Galenos)在他的《论生理的机能》一书中处处谈到卡塔西斯作用，例如勒布本第101页中谈到肾脏的卡塔西斯(宣泄)作用。

② 见第170—171页。

③ 参看拜瓦特的《亚理斯多德的诗艺》(牛津本，1909)第211页。拜瓦特在该处批评莱辛在《汉堡剧评》第75篇持相反的看法。

引起的痛苦或不安的情绪。"他在同一章说："所以在宜于使听众感到恐惧的时候，必须使他们认为他们也会受害，必须告诉他们，比他们强大的人都受过害，与他们相似的人都在受害或受过害，祸害是出自意想不到的人，方式和时间都是意想不到的。"由此可见，他所谈的恐惧是指听众(陪审员们)为自己可能冒同样危险而发生的情绪，并不是指替别人担心害怕。剧场里的观众也是为自己可能冒同样危险而发生恐惧之情的。

亚理斯多德并且在《修辞学》第二卷第八章给怜悯下了个定义："一种由于落在不应当受害的人身上的毁灭性的或引起痛苦的、想来很快就会落到自己身上或亲友身上的祸害所引起的痛苦的情绪，因为，很明显，一个可能发生怜悯之情的人，必然认为自己或亲友会遭受某种祸害，如定义中提起的这种祸害或与此相似的或几乎相同的祸害。"

亚理斯多德并且认为无恐惧即无怜悯，我们之所以怜悯别人，是因为看见别人的祸害，感觉自身也可能遭受同样的祸害。因此怜悯并不是一种纯粹利他的无私的情感。剧中人物须是善良的，须和我们相似或较我们为好，这样的人物遭受祸害才能引起我们的怜悯之情。太坏的人遭受祸害是活该，他们的遭遇不能引起我们的怜悯之情。太好的人遭受祸害，只能使人厌恶，不能引起我们的怜悯之情。① 亚理斯多德在说明什么是怜悯之后，进而指出怜悯与恐惧的关系。他在《修辞学》第二卷第八章继续说："所以那些完全绝望的人不能发生怜悯之情，因为他们认为自己已经受尽人世间的祸害，不会再有祸害临头

① 参看《诗学》第十三章。

了；①那些认为自己非常幸福的人，也不能发生怜悯之情，他们很傲慢，认为自己享受着一切幸福，显然不可能有祸害临头，……”亚理斯多德并且在第二卷第五章这样说："一般说来，一切正在或即将发生在别人身上而引起怜悯的事，都是可怕的。”也就是说，足以引起恐惧之情。到了第二卷第八章，亚理斯多德又说："一切我们害怕会落在自己身上的祸害，如果落在别人身上，就都能引起怜悯之情。”可见怜悯和恐惧是互相依存的。亚理斯多德甚至在第八章进而指出怜悯可以转化为恐惧，如果发现被怜悯的人原来是自己的亲人。他说：

> 人们所怜悯的人是他们所熟识的人，还要这种人同他们的关系不太密切；太密切了，他们就会觉得这种人的祸害将成为他们自己的了。②由于这个缘故，据说阿马西斯看他的儿子被带去处死，他没有哭，可是看见他的朋友行乞，他却哭了；因为后一种情形引起怜悯，前一种情形引起恐惧；恐惧和怜悯不同，它会把怜悯赶走，往往使人发生相反的情绪。

因此亚理斯多德总是把怜悯和恐惧并提③。他大概还认为悲剧所应唤起的情感只限于这两种。

现在简述对卡塔西斯的各种不同的解释，这些解释可以分为两大类。第一类是净化说。持此说的人大致分三派。

---

① 他们只想到自己的祸害，认为别人的祸害不及自己的重，所以不发生怜悯之情。

② 因为，据亚理斯多德说（见同一章），一个人的父母、妻子、儿女是他"自身的一部分"。

③ 亚理斯多德在《诗学》中提怜悯必提恐惧（"怜悯与恐惧"），提恐惧必提怜悯（"恐惧与怜悯"）。只是第十一章提到一次"怜悯或恐惧"，该处是论某种发现的特殊效力，不是论悲剧的整个效力。又第十三章提到三次"怜悯或恐惧"，一次"恐惧或怜悯"，该四处是说某一些情节既不能引起这两种情感之一，更不能同时引起这两种情感。

第一派认为悲剧的卡塔西斯作用是在净化怜悯与恐惧中的痛苦的坏因素，好象把怜悯与恐惧洗干净，使心理恢复健康①。但所谓痛苦的坏因素究竟是什么，持此说的人始终没有讲清楚。亚理斯多德并不是认为怜悯与恐惧中有痛苦的坏因素②，而是认为"怜悯"本身是一种"痛苦的情绪"，"恐惧"本身是一种"痛苦或不安的情绪"。③如果要净化它们，就得把它们整个化掉，这就等于把亚理斯多德的学说抛掉。

第二派④认为悲剧的卡塔西斯作用在于净化怜悯与恐惧之情里面的利己的因素，使它们成为纯粹利他的情感，换句话说，在于使观众忘掉自我，对全人类的共同命运发生怜悯与恐惧之情。根据上面所说的、亚理斯多德的意见，无恐惧即无怜悯，所以，如果把利己的恐惧之情化为利他的恐惧之情，那么怜悯之情也就不可能发生了。再则，恐惧是由于感觉自己可能遭受剧中英雄人物所遭受的苦难而发生的情绪，并不是为英雄人物担心害怕⑤，所以这种恐惧之情不可能化为利他的恐惧之情。

第三派认为悲剧的卡塔西斯作用在于净化凶杀的罪孽，这一派以厄尔斯(G.F. El)se为代表。厄尔斯认为亚理斯多德的意思是说，悲剧通过一连串足以引起怜悯与恐惧之情的情节以促成这些凶杀行动的净化，意即主人公见事不明，犯了错误，后来认识了对方是自己的亲人而未加以杀害，因此没有犯杀人罪，等于净化了这一行动，或者认识了对方是自己的亲人，发

① 我国有一些学者同意这一派的说法。
② 恐惧之类的情感中有痛苦的因素是柏拉图的说法，见《菲勒玻斯篇》。
③ 见第167页。
④ 以布乞尔为代表。
⑤ 参看第166页。

现了自己的错误，但他杀死对方是出于无心，并且表示后悔，因此这一行为也被净化了。①这个说法只能应用到《俄狄浦斯王》与《伊菲革涅亚在陶洛人里》两剧（这两出剧占现存希腊悲剧百分之六）上面，而亚理斯多德却是在给一般悲剧下定义。厄尔斯自己也承认这个说法与亚理斯多德在《政治学》第8卷第7章对音乐与悲剧的作用的解释②不合，他认为那是亚理斯多德最初的看法，亚理斯多德后来经过研究，提出新的学说。总之，这一派的净化说没有足够的说服力。

第二类是宣泄说。持此说的人大致分四派。

第一派③认为卡塔西斯的作用是在宣泄怜悯与恐惧中的痛苦的坏因素。这一派的说法与净化说第一派的说法完全相同，只是所用的术语（宣泄）不同。反驳他们的理由也如上述。

第二派认为卡塔西斯的作用是以毒攻毒，持此说的人最多④，他们认为怜悯与恐惧是病态的情感，需要采用"致病医病疗法"⑤来医治。这一派以亚理斯多德的《政治学》第八卷第七章中一段话为根据：

> 某些哲学家把乐调分为影响性格的乐调、刺激行动的乐调和激发热情的乐调；⑥他们并且认为各种乐调各有一种和它的性质相近的音调。我们赞成这样分类，但我们认为音乐的功效不应从一个方面而应从几个方面去探讨。它有教育功效、卡塔西斯功效（我们现在

---

① 参看厄尔斯的《亚理斯多德的诗学：论证》（E.J.Brill与衣阿华州立大学联合出版，1957）第224到232页、第423到452页。

② 参看第170—171页。

③ 我国有一些学者同意这一派的说法。

④ 包括英国诗人弥尔顿。

⑤ 比如用健康的人吃了会患痢疾的药医治患痢疾的病人。或称"同种疗法"。

⑥ 摹仿性格的音乐可以影响人的性格，摹仿行动的音乐可以刺激人的行动，摹仿宗教狂的音乐可以激发热情。

对卡塔西斯不加解释，等讨论诗时再详细说明），此外它还可以化紧张为松弛或休息。显而易见，各种音调都可以使用，但各有各的用处。要达到教育的目的，应采用表现性格的音调；若开音乐欣赏会，则采用刺激行动和激发热情的音调；因为情感，例如怜悯、恐惧以及宗教狂，虽然在某些人身上是强烈的，一般人也都有一些，不过强弱不同。有些人容易受宗教狂支配，我们可以看见他们听了那种使灵魂激动的音调①，在神圣的乐调的影响之下恢复正常状态，仿佛受到了一种医疗，即卡塔西斯作用。至于那些容易受怜悯、恐惧和其他情感支配的人也应当受到类似的医疗；其余的人由于受情感支配强弱不同，也应当受到不同程度的医疗。上面这两种人都可以受到某种卡塔西斯作用，由于感到快感，他们的情感也就变温和了。那种具有卡塔西斯作用的乐调也同样可以给人一种无害的快感。②

亚理斯多德在此处主要谈音乐的卡塔西斯作用。他认为使灵魂激动的宗教乐调可以医治宗教狂，使容易受宗教狂支配的人受到医疗或卡塔西斯作用。柏拉图也曾提到古希腊人用跳舞和音乐来医治酒神的女信徒的狂热病，柏拉图并且用这种疗法来比拟保姆用摇荡和催眠歌使婴儿安静下来③。

亚理斯多德和柏拉图一样，把宗教狂作为一种病态。他们认为这种情感不能用压制方法使它减轻（因为越压越强），也不能放任不管（因为那样一来，患者会发狂）；不如索性用狂热的音乐来医治。这种医疗相当神秘，婴儿不安静，用摇荡和催眠歌来医治，可以解释为节奏在起作用。

---

① 使灵魂激动的音乐所采用的乐器包括双管，亚理斯多德在《政治学》第八卷第八章（1341）说，这种乐器的声音最能激动人，宜于用来演奏起卡塔西斯作用的音乐。

② 这段话也见于《诗学》残片第五段。译文中的重点符号是笔者加的。

③ 见《法律篇》第七卷490。

持以毒攻毒说的人[1]却把这个理论原封不动地运用到悲剧上面，这是一个错误；因为亚理斯多德只是说受怜悯和恐惧支配的人应当受到“类似的治疗”，可以受到“某种卡塔西斯作用”，也就是说，医治怜悯和恐惧的方法与医治宗教狂的方法只是相似而不是完全相同；受怜悯和恐惧支配的人所受的卡塔西斯作用与受宗教狂支配的人所受的卡塔西斯作用也只是相似，而不是完全相同。所以《政治学》中所说的音乐的卡塔西斯作用与《诗学》中所说的悲剧的卡塔西斯作用是两回事，不是一回事。所以持以毒攻毒说的人不能从《政治学》中找到根据。再则，亚理斯多德只是把“宗教狂”作为一种病态，并没有把“怜悯”和“恐惧”也作为病态；恰恰相反，他是把它们作为对人有益的情感看待的。在亚理斯多德看来，这两种情感虽然是痛苦的，却又是人们应当有的。他在《尼科马科斯伦理学》头几卷一再说明，人不可无所畏惧；有些事情聪明人应当畏惧。例如他在第二卷第二章说：“一个无所畏惧、敢于冒任何危险的人会成为一个鲁莽的人。”至于怜悯，无论如何也不能说是病态，理由甚为明显，不必解释。因此把怜悯和恐惧作为病态，在亚理斯多德的著作中也是找不到根据的。但这一派可以这样回答，怜悯和恐惧过于强烈就成了病态，需要医治；这种过于强烈的情感可用同样强烈的情感来医治。但是古希腊悲剧所唤起的情感并不是过于强烈的情感；因为古希腊悲剧所表达和激发的情感是受到控制的，最显著的手法是采用比较宁静的收场，收场时的一段诗通常是由次要人物或歌队长朗诵的。至于过于激发情感的古希腊悲剧，例如欧里庇得斯的描写激情的《美狄亚》，是很

---

① 特别是柏内斯。

少的。因此，如果要用十分强烈的情感来医治过于强烈的情感，古希腊悲剧是不大能奏效的。

这一派人把这两种过于强烈的情感当作"病毒"，把悲剧所引起的情感当作"药毒"。他们认为既然婴儿的不安静（"病毒"）可用摇荡（"药毒"）来医治，发宗教狂（"病毒"）的人可用宗教音乐（"药毒"）来医治，那么观众的心理病，即过分强烈的怜悯之情与恐惧之情（"病毒"），可用悲剧的卡塔西斯作用来医治。但是观众看戏的时候并没有发病，也就是说没有发生过于强烈的怜悯之情与恐惧之情，因此药的作用就落空了。这就是这一派人的理论的弱点。

第三派认为人们有要求满足他们的强烈的怜悯与恐惧之情的欲望。人们在看悲剧时，这种欲望便得到满足，他们发生这两种情感，使它们得到发泄，在发泄的过程中感到愉快。① 这一派的说法和第二派的说法很相似，不同的是这一派认为强烈的怜悯之情与恐惧之情处于潜伏状态，但要求发泄。这一派把悲剧当作泄药，认为它可以把这两种情感排泄出去，满足人心理上的要求，使情感趋于平静。但是这样得来的平静是不能持久的。观众于散戏之后，在现实生活中遇见非常之事，又会大动怜悯与恐惧之情。这一派的错误是把怜悯与恐惧之情看作和受肉体影响而增强的食色之欲相同的情欲，以为这两种情感会越积越强，被压抑在心里。人们也许有哀怜癖，但谁有恐惧癖呢？

第四派② 认为重复激发怜悯与恐惧之情，可以减轻这两种情感的力量，从而导致心理的平静。这一派的说法着眼在"激

① 持此说最早的人是五世纪的普洛克罗斯(Proklos)。

② 以莱辛为代表。

发”(不着眼在“医治”)。但重复激发为什么一定能够减轻？我们知道有些情感会越激越强。这一派并不把悲剧所激发的怜悯与恐惧之情作为药物去减轻人原来有的怜悯与恐惧之情。在这一点上，这一派已接近对卡塔西斯的正确理解。但由于这一派没有注意到应如何激发才能减轻这种情感的力量，因此功亏一篑。

除了上述两大类的七种说法以外，还有许多别的说法，此处不能一一叙述。

现在我们提出另一种解释。卡塔西斯作为医学术语，除了“宣泄”的意思外，还有“求平衡”的意思，即求生理上的平衡，例如求体温的平衡。据说古希腊医学著作中有此说法①，可是我们还没有掌握这种材料，只能利用上述的、《政治学》第八卷第七章中的一段话。亚理斯多德在那段话里把“恢复正常状态”，即求情感的平衡，作为一种医疗作用。他所说的“医疗”包括“致病医病疗法”及其他疗法，这些疗法不是“宣泄法”，退一步说，不只是“宣泄法”。这些疗法用药力使体温降低，或提高，以求达到平衡(“宣泄法”可以使体温降低,但不能使体温提高)。文学艺术的力量可以使情感降低，也可以使情感加强，以求达到平衡。亚理斯多德在《政治学》第八卷第七章把使情感降低的医疗作用作为卡塔西斯作用；他在《尼科马科斯伦理学》第二卷第六章② 提出一种使情感降低或加强的方法，那也是卡塔西斯作用。

亚理斯多德的伦理学的中心思想是“中庸之道”。他认为

---

① 参看豪斯的《亚理斯多德的诗学》第 106 页和马哥利乌斯 (D. S. Margolio*th)的《亚理斯多德的诗学》第57页以次。

② 参看第175页。

美德须求适中，情感须求适度。他在《尼科马科斯伦理学》第二卷第六章说：

> 如果每一种技艺之所以能作好它的工作，乃是由于求适度，并以适度为标准来衡量它的作品（因此我们在谈论某些好作品的时候，常说它们是不能增减的，意思是说，过多和过少都有损于完美，而适度则可以保持完美）；如果，象我们所说的，优秀的艺术家在创作的时候总是求适度，如果美德比任何技艺更精确更好，正如自然比任何技艺更精确更好一样，那么美德也必善于求适中。我所指的是道德上的美德；因为这种美德与情感及行动有关，而情感有过强、过弱与适度之分。例如恐惧、勇敢、欲望、忿怒、怜悯以及快感、痛苦都有太强太弱之分，而太强太弱都不好；只有在适当的时候，对适当的事物、对适当的人、在适当的动机下、在适当的方式下所发生的情感，才是适度的最好的情感，这种情感即是美德。

这段话可以帮助我们正确地理解卡塔西斯作用。亚理斯多德在这段话里指出恐惧与怜悯太强太弱都不好，须求其适度，而这两种情感正是悲剧所应当引起的。情感为什么有太强太弱与适度之分呢？亚理斯多德认为情感的强弱不是天生的，而是由习惯养成的。他在《尼科马科斯伦理学》第二卷第一章说：

> 道德上的美德是由习惯养成的，“道德”一词源出“习惯”，只是字形稍有变化。因此，显而易见，道德上的美德没有一种天生的；因为没有一种天性能被习惯所改变。

什么是“道德上的美德”呢？亚理斯多德在《尼科马科斯伦理学》第二卷第六章说，“美德乃是善于求适中的中庸之道”。他在同一章把适度的情感作为一种美德。既然道德上的一切美德是由习惯养成的，那么作为美德之一的适度的情感也必然是由

习惯养成的。既然适度的情感是由习惯养成的，那么过强与过弱的情感也必然是由习惯养成的。要改变一种旧的习惯，最好的方法是养成一种新的习惯。亚理斯多德就是根据这一原理，提出使太强或太弱的情感转变的方法，即多次使人“在适当的时候、对适当的事物、对适当的人、在适当的动机下、在适当的方式下”发生适度的情感。观众刚入剧场时，他们的太强或太弱的情感尚处于潜伏状态中。但是随着剧情的发展，他们的情感就起了波动，他们对剧中人物正在遭受或即将遭受的苦难表示怜悯之情；因为他们是与观众近似的善良的人，他们遭受了不应遭受的苦难。然而这种怜悯之情不是一发不可收拾的，而是有一定限度的；因为剧中人物“之所以陷于厄运不是由于他为非作歹，而是由于他看事不明，犯了错误”[1]。英雄人物既由于见事不明，犯了错误，他们对于他们所受的苦难应负一部分责任。观众想起自身也可能遭受同样的苦难，因此发生恐惧之情，但这种情感也是有限度的，因为观众以为自己可以小心翼翼，把事情看清楚一些。至于那些过于幸福、无所畏惧而不易动怜悯之情的人和那些自以为受尽人间苦难而不再有所畏惧、不能动怜悯之情之人，看了悲剧，也会由于剧中的情节而感觉自己的幸福并不稳定，或者人间还有比自己更痛苦的人，因而发

① 见《诗学》第13章。“由于他看事不明，犯了错误”原文作“由于某种哈马提亚”（hamartia）。“哈马提亚”的意思是“错误”。亚理斯多德在《尼科马科斯伦理学》第五卷第八章把“哈马提亚”解释为“无心之过”。这个术语用在悲剧中，指看事不明所犯的错误。例如《俄狄浦斯王》剧中的俄狄浦斯受了神的警告，知道自己可能杀父娶母，但是当他同一个年纪比他大得多的客人（他父亲拉伊俄斯）因为争路而起口角时，他竟把那人打死了；他后来又娶了一个年纪比他大得多的妇人（他母亲伊俄卡斯忒）为妻。他看事不明，没有想到那两个人可能是他的父母。许多人把“哈马提亚”解作道德上的缺点或性格上的缺点（例如俄狄浦斯因为性情急躁，同客人争路打架），这个解释不正确。

生一点怜悯之情，同时也就发生一点恐惧之情。以上这两种人所发生的怜悯与恐惧之情都是比较适度的。观众看一次悲剧，他们的情感受一次锻炼；经过了多次锻炼，即能养成一种新的习惯。每次看戏之后，他们的怜悯与恐惧之情恢复潜伏状态；等到他们在实际生活中看见别人遭受苦难或自身遭受苦难时，他们就能有很大的忍耐力，能控制自己的情感，使它们发生得恰如其分，或者能激发自己的情感，使它们达到应有的适当的强度。这就是卡塔西斯作用。悲剧使人养成适当的怜悯与恐惧之情，而不是把原有的不纯粹的或过于强烈的怜悯与恐惧之情加以净化或宣泄。

有人[①]认为古雅典人一年只在三个节日[②]里看悲剧，不能养成这种新的习惯。其实古雅典人看戏的机会并不少。在上面所说的三个节日里，他们能看到十八出新的悲剧。[③]雅典人还可以到萨拉米岛、厄琉西斯、奥林匹亚、德尔斐、厄庇道洛斯等处去看悲剧。此外还可以通过其他方式，例如阅读悲剧剧本，听音乐，看舞蹈[④]，使情感达到适当的强度。在亚理斯多德心目中可能还有许多别的方式；因为他所例举的情感，除怜悯与恐惧外，还有勇敢、欲望、忿怒、愉快、痛苦，所有这一切情感（包括怜悯与恐惧）都须用种种方式使它们达到适当强

① 例如拜瓦特，参看他的《亚理斯多德的诗与艺术的理论》第160到161页。

② 即二、三月之间举行的勒奈亚节，三、四月之间举行的酒神大节和十二月、一月之间举行的乡村酒神节。

③ 在勒奈亚节和酒神大节里各有三个悲剧诗人参加戏剧比赛，每人上演三出悲剧和一出“羊人剧”。乡村酒神节上演旧剧本。

④ 《诗学》第六章说：“悲剧艺术的效力即使不依靠比赛或演员，也能产生。”第二十六章说：悲剧“只是读读，也可以看出它的性质。”音乐的卡塔西斯作用已如上述。亚理斯多德认为舞蹈也可以摹仿性格、情感和行动，因此也有卡塔西斯作用。诗歌、音乐、舞蹈在古希腊人看来是三位一体的，都以节奏为媒介；此三者在古希腊戏剧里是合而为一的。

度。由此可知，使怜悯与恐惧之情达到适当强度的机会是相当多的，因此是可能养成一种新的习惯的。

我们姑且把卡塔西斯译为“陶冶”，把悲剧定义中的“使这种情感得到卡塔西斯”改为“使这种情感得到陶冶”。但最好是不改，仍保存音译，因为意译没有相当的字眼。

亚理斯多德认为悲剧既然能陶冶人的情感，使之合乎适当的强度，借此获得心理的健康，可见悲剧对社会道德有良好影响，而不是如柏拉图所说，悲剧摧残理性，挑动情感，助长“哀怜癖”，使人不能控制自己，以致影响世道人心。

至此，尚有一个问题需要讨论，即卡塔西斯与悲剧的快感的关系问题。先说明什么是悲剧的快感。亚理斯多德认为悲剧只应给观众一种特殊的快感。他在《诗学》第14章说：“我们不应要求悲剧给我们各种快感，只应要求它给我们一种它特别能给的快感。”他接着说：“既然这种快感是由悲剧引起我们的怜悯与恐惧之情，通过诗人的摹仿而产生的，那么显然应通过情节来产生这种效果。”从这段话里可以看出，观众要在发生怜悯与恐惧之情的时候才能感到这种快感；诗人要靠布局来唤起怜悯与恐惧之情，给人以快感。

但是怜悯与恐惧既是痛苦，人们为什么能在发生怜悯与恐惧之情的时候感到快感呢？这个问题早已由柏拉图回答了。柏拉图在《理想国篇》第十卷借苏格拉底的嘴说：

> 听到荷马或其他悲剧诗人摹仿一个英雄遇到灾祸，说出一大段伤心话，捶着胸膛痛哭，我们中间最好的人也会感到快感，忘乎所以地表同情，并且赞赏诗人有本领，能这样感动我们。……我们心里这样想：看到的悲伤既不是自己的，那人本自命为好人，既这样过分悲伤，我们赞赏他，和他表同情，也不算什么可耻的事，而且这

实在还有一点益处，它可以引起快感，我们又何必把那篇诗一笔抹煞，因而失去这种快感呢？①

柏拉图并且在《菲勒玻斯篇》中向苏格拉底问道："你还记得人们在悲哀和悼亡的时候，他们的痛苦之情和快感是交织在一起的吗？"柏拉图叫普洛塔科斯这样回答："我记得，它们之间有一种很自然的关系。"然后苏格拉底又问："你还记得人们看悲剧的时候，他们在悲伤之中感到一种快感吗？"亚理斯多德是同意这个说法的。他认为诗人通过他的摹仿，借巧妙的布局所产生的艺术力量把观众吸引住，使他们怜悯英雄人物的遭遇，在怜悯之中感到一种快感，亚理斯多德并且认为人们在发生恐惧之情的时候，也能感到一种快感。这两种快感与卡塔西斯作用没有直接的关系，因为有一些观众，他们的怜悯与恐惧之情的强度是适度的，悲剧对他们并不起卡塔西斯作用②，可是他们也能发生怜悯与恐惧之情，从而感到这两种快感。此外，亚理斯多德还认为人们在受到卡塔西斯作用，求得情感的平衡时，也能感到一种快感；因为他在《政治学》第八卷第七章说："那种具有卡塔西斯作用的乐调也同样可以给人一种无害的快感。"③同理，具有卡塔西斯作用的悲剧也可以给人一种快感；但悲剧所能给的快感不限于这一种，否则悲剧就不能给那些不受卡塔西斯影响的人以快感了。

亚理斯多德指出悲剧可以陶冶情感，对社会道德有良好影

---

① 见《柏拉图文艺对话集》第79到80页。

② 亚理斯多德认为"中庸之道"是可以实践的，怜悯与恐惧之情经过陶冶，是可以达到适度的强度的。至于情感的强弱的辩证关系，以及适度是暂时的，不适度是经常的这一辩证看法，恐怕都不是亚理斯多德所能看出来的。

③ 见第171页。

响。他用这学说来反对柏拉图所持的文艺挑动情感、影响世道人心的说法。他这样肯定了文艺的社会功用，是很有功劳的。但是我们不能同意他的学说。我们认为悲剧的作用不在于陶冶怜悯与恐惧之情，而在于给人以思想教育，加强人们的爱和憎的情感，使人们对英雄人物的不幸遭遇寄予莫大的同情，对摧毁英雄人物的恶势力表示强烈的憎恨。

三 整 一 律

"三整一律"（一译"三一律"）指"地点整一律"（剧中的事件应发生在同一个地点上，整出剧不换景）、"时间整一律"(剧中的时间应以一昼夜甚至十二小时为限）和"情节整一律")剧中的情节须密切联系，构成一个有机整体)。有人认为这三条规则是根据古希腊亚理斯多德的《诗学》而制定的，是古希腊戏剧所严格遵守的。本文拟对上述看法加以探讨，并对"三整一律"予以适当的评价。

"地点整一律"是意大利学者卡斯特尔维屈罗于一五七〇年在他校勘《诗学》的时候提出来的，他并没有说这条规则是亚理斯多德制定的。他的根据是亚理斯多德强调逼真。卡斯特尔维屈罗认为，如果地点几经变换，剧中的情节就不真实了。这个说法只有片面的道理，因为在古希腊戏剧的演出中，换景困难，如果不换景就更换地点，则剧情往往会显得不真实。至于现代剧的演出，因为没有歌队，换景也比较容易，即使地点几经变换，情节也不一定不真实。

"地点整一律"在《诗学》中是找不到根据的，连第一个严格遵守这条规则的高乃依也承认亚理斯多德并没有提出这个概念。但有人认为亚理斯多德曾在《诗学》第24章暗示地点的整一。亚理斯多德在那一章说：

悲剧不可能摹仿许多正发生的事，只能摹仿演员在舞台①上表演的事；史诗则因为采用叙述体，能描述许多正在发生的事。

持暗示地点整一说的人认为亚理斯多德的意思是说，史诗诗人能使地点变换，即假定他是在许多不同的地方讲故事；悲剧则只能表现舞台上，即同一个地点上所发生的事。可是古希腊舞台并不老是代表同一个地点，亚理斯多德并没有说舞台所代表的地点是不能变换的，因此这一段话不能用来作为“地点整一律”的根据。

公元前五世纪到四世纪中叶，雅典的酒神剧场没有舞台（演员和歌队在观众席与“换装处建筑”之间的圆场上表演），没有幕，因此换景很困难。过去一般人认为古希腊剧场左右两旁的进出口旁边设有三棱柱，柱上绘着三面剧景，只须把三棱柱转动一下，即可换景。但据庇卡德-坎布里奇考证，并无此物。古希腊悲剧的演出一般不换景，剧情不大需要变换地点。剧景一般设在房屋前面或庙宇前面。古希腊人的生活大部分是公共生活，而公共生活又是在白天、在露天之下进行的，许多所谓室内生活，例如宴会、朝觐、密谋，都可以安排在室外，例如索福克勒斯的悲剧《安提戈涅》中的安提戈涅把她妹妹伊斯墨涅叫到大门外面来，和她密商埋葬她们的哥哥波吕涅刻斯的事。在必须显示内景的时候，古希腊的演出采用一种活动台，把它推到门口，台上是内景，例如埃斯库罗斯的悲剧《阿伽门农》中的浴室，阿伽门农的尸首躺在浴盆里，用布盖着，他的妻子克吕泰墨斯特拉手执短剑，站在台上。至于随后景壁

① 亚理斯多德写《诗学》时（公元前四世纪末叶），雅典的酒神剧场已经有舞台。

向外转180度的“转台”，据庇卡德-坎布里奇考证，并无此物。有些室内发生的事，例如杀人，不当众表演，而采用暗场，只传出被杀者叫痛的声音。但大多数室内发生的事以及远方发生的事，是分别由传报人和报信人传达的。

由于换景困难，古希腊戏剧往往把不同的地点并列起来，例如在埃斯库罗斯的悲剧《奠酒人》中，阿伽门农的坟墓紧靠着他的王宫，而在实际生活中，谋杀者决不会把他们杀死的人埋葬在房屋旁边。又例如在埃斯库罗斯的悲剧（历史剧）《波斯人》中，波斯国王大流士的坟墓设在苏萨城的王宫旁边，尽管大流士是埋葬在遥远的波斯波利斯的。由于古代人相信鬼魂不能远离他的坟墓，因此诗人才这样安排。

由于同样的困难，古希腊剧作家往往使剧中人物去到他们不会去的地方，例如在欧里庇得斯的悲剧《腓尼基少女》中，波吕涅刻斯带着外邦军队回国来和他的哥哥厄忒俄刻勒斯争夺王位，诗人使波吕涅刻斯冒着生命危险，进入忒拜城和厄忒俄刻勒斯谈判，而在实际生活中，这样的谈判通常是在前线举行的。

由于同样的困难，古希腊剧作家往往使剧中的神向已经不在场的人物说话，例如在欧里庇得斯的悲剧《伊菲革涅亚在陶洛人里》中，雅典娜吩咐已经逃到海上的俄瑞斯忒斯在雅典修建一所庙宇，把他盗获的神像供在庙里。雅典娜解释说：“你虽然不在这里，也听得见我这位女神的声音。”

但古希腊戏剧并没有严格遵守“地点整一律”。例如埃斯库罗斯的悲剧《报仇神》开场时，剧景设在德尔斐，剧中人物俄瑞斯忒斯后来逃往雅典，组成歌队的报仇神们于苏醒后前去追赶俄瑞斯忒斯。下一场开始时，地点换成了雅典，由雅典守护神

雅典娜组织法庭来审判俄瑞斯忒斯。又例如索福克勒斯的悲剧《埃阿斯》，这剧开场时，剧景设在埃阿斯的营帐前，后来换成了海滩。要变换地点，须使人物和歌队先行退场。歌队退场，不容易找到充分理由，其原因是由于歌队与剧中人物的关系往往不甚密切。但《报仇神》中的歌队却有充分理由于剧的中间部分退场，因为报仇神们的职责是追赶杀人犯（为报父仇而杀死母亲克吕泰墨斯特拉的俄瑞斯忒斯）。可是这种例子是很少的；歌队不容易有充分理由于剧的中间部分退场，这就造成变换地点的困难。

古希腊喜剧却可以随意变换地点。阿里斯托芬的喜剧《阿卡奈人》的背景里有三所房屋，分别代表农人狄开俄波利斯的家、悲剧诗人欧里庇得斯的家和雅典将领拉马科斯的家。剧中没有换景，组成歌队的阿卡奈人也没有退场，但从剧词中可以知道地点已经变换了五次。阿里斯托芬的另一喜剧《蛙》的地点，由赫剌克勒斯的家换成冥湖，再换成原野，最后换成冥王的宫殿前院。

"时间整一律"是意大利学者钦提奥约在一五四五年讲授喜剧和悲剧时，根据《诗学》第五章中一句话而制定的。那句话的意思本来是："就长短而论，悲剧力图以太阳的一周为限，或者不起什么变化。""以太阳的一周为限"，即在太阳的一周之内演出之意。第一个指出此处所说的"长短"是指演出时间长短的人，是德国学者忒希米勒，莱辛也曾提出这个说法，但由于他们没有解释得很圆满，因此一直没有引起人们的注意。"太阳的一周"是指"白天"。白天的时间长短不一，从九小时到十五小时。古雅典悲剧于一、二月之间及三、四月之间上演(限于白天)，所以此处是指十至十一、二小时。古雅典戏剧节只演三天戏，有

三个悲剧诗人参加戏剧比赛，每人上演三出悲剧和一出“羊人剧”（笑剧），每人占一天时间。每天下午还要演一出喜剧，此外，宗教仪式还须占去一些时间，黎明之后的一段时间与黄昏之前的一段时间又作为观众赴剧场与回家之用，所以剩下的时间约只有六至七、八小时，这段时间决定悲剧的长度，三出悲剧和一出“羊人剧”共五、六千行（每出悲剧平均约一千四百行）。亚理斯多德在第七章又谈到这一点，他说：“长度的限制一方面是由比赛与观剧的时间而决定的，与艺术无关。”“或者不起什么变化”，是对史诗的长度而言。史诗相当长，荷马史诗《伊利亚特》长达15693行，《奥德赛》也有12105行，因此亚理斯多德在第五章跟着说：“史诗则不受时间的限制；这也是两者的差别，虽然悲剧原来也和史诗一样不受时间的限制。”史诗在一个白天朗诵不完，第二天还可以继续朗诵（古希腊人没有夜生活）。悲剧原来也很长，到后来才“力图以太阳的一周为限”。亚理斯多德在第七章谈长度的限制时，对“不起什么变化”一语有所解释，他说：“另一方面是由戏剧的性质决定的。就长度而论，情节只要有条不紊，则越长越美；一般的说，长度的限制只要能容许事件相继出现，按照可然律或必然律能由逆境转入顺境，或由顺境转入逆境，就算适当了。”换句话说，戏剧的性质规定它应有一定的长度，不起什么变化。

但是绝大多数学者，首先是钦提奥，却把第五章中的话解作：“就长短而论，悲剧力图[①]以太阳的一周为限，或者超过一点。”他们认为“长短”是指剧中情节所占的时间的长短。洛玻忒利于一五四八年在他校勘的《诗学》中断言，“太阳的一周”是指

① 高乃依和多比那把“力图”误译为“必须”，于是时间限制成为定规。

白天的十二小时，因为人们在夜里须睡觉。也有人认为十二小时不限于白天，可以包括夜里的时间。塞格尼于一五四九年在他的《诗学》译本中说，是指二十四小时，因为古希腊剧中的事件有一些（例如《阿伽门农》中的守望人观望信号火光一事）是在夜里进行的。提倡"时间整一律"的人一般都同意后一种说法，但十七、十八世纪古典主义时期一些文艺理论家（例如达西厄）仍坚持前一种说法。

十二小时之说倒也合乎古希腊戏剧的一般情形。由于换景困难，并且由于歌队始终在场，因此古希腊戏剧中的情节所占的时间受到一定的限制，一般以白天为限，少数悲剧的时间自黎明前开始（例如《阿伽门农》），或在黄昏后结束（例如索福克勒斯的《厄勒克特拉》）。现存的写一夜间的活动的只有《瑞索斯》一剧。至于只写一昼夜的活动的古希腊悲剧，则似乎没有，至少没有流传下来，但剧中情节所占的时间远远超过一昼夜的悲剧则有几出。剧中情节所占的时间是很难以钟点计算的。"或者超过一点"一语没有什么意义。所谓"超过一点"，应指十三、四小时或二十六、七小时，如果是指前者，可以说是跨黎明或黄昏；如果是指后者，则更举不出例子了。至于说史诗中的时间不受限制，也不合荷马史诗的情况。《伊利亚特》中的时间占五十天（或五十一天），《奥德赛》中的时间占四十一天，但两诗中的大部分时间是"虚"的，其中没有重大事件发生，例如《伊利亚特》第二十四卷第784行描述特洛亚人采集火葬柴薪费了九天工夫，《奥德赛》第五卷第278行描述俄底修斯航行了十七天。这一类的"虚"的时间占这两部史诗的绝大部分时间，因此"实"的时间只剩下几天了（《伊利亚特》只写四天的战斗），所以不能说史诗中的时间不受限制。

但古希腊戏剧并不严格遵守“时间整一律”，例如在《报仇神》剧中，俄瑞斯忒斯由德尔斐去到雅典，这两个城市相距百余公里，要走两三天；过了若干年月，俄瑞斯忒斯才在雅典受审判。

在现存的古希腊戏剧中，歌队于剧的中间部分退场的只有五个例子。古希腊剧作家不容易采用这个办法来延长剧中的时间，只好另想办法来表示时间的推移，即叫歌队唱一支歌，在这支歌之后，时间即可发生变化，例如在欧里庇得斯的悲剧《请愿的妇女》的第二合唱歌所占的时间内，雅典国王忒修斯在厄琉西斯召集了一支军队，开赴忒拜打了一仗，在下一场戏开始时，胜利的消息已经带回来了，算来时间已超过一昼夜。（至于对话所占的时间，则与实际生活中的时间相似，然而在这短短的时间之内，一个旅行的人可以往返数百公里，例如在阿里斯托芬的喜剧《阿卡奈人》中，阿菲忒俄斯于第133到174行之间，由雅典赴斯巴达议和，并回到雅典）。在埃斯库罗斯的悲剧《乞援人》的一支合唱歌（第524到599行）所占的时间内，阿耳戈斯国王珀拉斯戈斯离开剧中的地点，前去召开公民大会，大会决定保护五十个乞援的女子。因此合唱歌的作用，有些象现代剧的布幕的作用。但古希腊的歌队同时又限制时间的大变动。歌队在一昼夜中的不同时间内继续出现在同一个地点上还可以想象，但是，如果要使歌队在若干年月中的不同时间内继续出现在同一个地点上，则难以想象了。

早期的古希腊悲剧是“三部曲”，这三出悲剧属于同一个题材，再加上一出属于同一个题材的“羊人剧”，合称为“四部曲”。“四部曲”的结构比较困难，既要顾到每出剧本身情节的完整，又要顾到与前一剧和后一剧的联系，每出剧要解决本剧中的问

题，又要提出新的问题，留待下一出剧解决。因此"四部曲"约相当于现代的"四幕剧"，每出剧约相当于现代剧的一幕。每出剧的歌队不同，而且每出剧的地点和时间也不同，剧与剧之间又相隔相当长的时间，例如《俄瑞斯忒亚》三部曲的第一部曲《阿伽门农》写阿伽门农被杀，第二曲《奠酒人》写俄瑞斯忒斯回国报杀父之仇，这两出剧相隔八年之久。所以更不能说古希腊戏剧作家严格遵守地点整一律与时间整一律。

埃斯库罗斯的悲剧，几乎全是"三部曲"，索福克勒斯和欧里庇得斯则很少写"三部曲"，而写三出独立的悲剧，各出剧的结构比较完整，情节比较复杂。但由于地点和时间受到限制，剧作家不能把"三部曲"中应有的情节包罗在一出独立的剧里，补救的办法是在"开场诗"中叙述本剧的行动开始之前的一些情节，并且在剧尾用机械降神，由神在"收场诗"中预言日后的事，这些事是观众所关心的。因此一出独立的悲剧有了"开场诗"和"收场诗"，就相当于一个"三部曲"，例如索福克勒斯的悲剧《厄勒克特拉》的"开场诗"(第1到35行)描述希腊军远征特洛亚和阿伽门农被杀的事，这些是埃斯库罗斯的《俄瑞斯忒亚》三部曲的第一部曲《阿伽门农》的主要情节。《厄勒克特拉》杀母的事是第二部曲《奠酒人》的主要情节。《厄勒克特拉》剧尾由已升天成神的卡斯托耳在"收场诗"中预言俄瑞斯忒斯日后将无罪获赦，这是第三部曲《报仇神》的主要情节。一出独立的悲剧的优点是比较能顾全地点和时间的整一。

另一个顾全地点和时间的整一的办法，就是把应在别处商谈的话放在剧中，例如在索福克勒斯的《厄勒克特拉》剧中，俄瑞斯忒斯回到他的家乡阿耳戈斯时，才把他从德尔斐得来的神示（阿波罗命令他杀他的母亲）告诉他的朋友皮拉得斯，并

且在危险的地点上（王宫前面）拟定谋杀计划。

综上所述，可见古希腊戏剧，由于形式和演出条件受到限制，在地点和时间方面比较整一，但"地点整一律"与"时间整一律"并不是古希腊戏剧所严格遵守的，这两条规则在《诗学》中是找不到根据的，尽管古典主义时期法国戏剧家在这方面费尽心血，终于是徒劳无功。马克思早已给我们指出："……无疑地，路易十四时期的法国戏剧家从理论上所构想的那样的三一律，是建立在对希腊戏剧（和它的说明者亚理斯多德）的不正确的理解上。"①

至于"情节整一律"，倒是根据《诗学》中的理论而制定的。亚理斯多德强调情节的整一。他在第七章说：

> 现在讨论情节应如何安排，因为这是悲剧中的第一事，而且是最重要的事。按照我们的定义，悲剧是对于一个完整而具有一定长度的行动的摹仿（一件事可能完整而缺乏长度）。所谓"完整"，指事之有头，有身，有尾。所谓"头"，指事之不必然上承他事，但自然引起他事发生者；所谓"尾"，恰与此相反，指事之按照必然律或常规自然地上承某事者，但无他事继其后；所谓"身"，指事之承前启后者。所以结构完美的布局不能随便起讫，而必须遵照此处所说的方式。

在悲剧的六个成分（即"形象"、"性格"、情节、言词、歌曲、"思想"）中，亚理斯多德特别强调情节。他在第6章说："情节乃是悲剧的基础，有似悲剧的灵魂②"。所谓"情节"，指事件的安排，情节要有内在的紧密联系，而且要完整。亚理斯多

---

① 见《马克思恩格斯论艺术》，人民文学出版社1960年版 第1册第190页。

② 在亚理斯多德的生物学理论中，"灵魂"是人的架子。情节是悲剧的架子，有似人的灵魂。

德在第八章说：

在诗里，正如在别的摹仿艺术里一样，一件作品只摹仿一个对象：情节既然是行动的摹仿，它所摹仿的就只限于一个完整的行动，里面的事件要有紧密的组织，任何部分一经挪动或删削，就会使整体松动脱节。要是某一部分可有可无，并不引起显著的差异，那就不是整体的有机部分。

亚理斯多德反对"穿插式"的布局。他在第九章说：

在简单的情节与行动中，以"穿插式"为最劣。所谓"穿插式的情节"，指各穿插的承接见不出可然的或必然的联系。

亚理斯多德并且认为歌队也应当是整体的有机部分，他在第18章说：

歌队应当作为一个演员看待：它的活动应是整体的一部分……。其余的诗人写的合唱歌跟他们的剧中的情节无关，恰象跟其他悲剧的情节一样无关。因此如今歌队甚至唱借来的歌曲，阿伽同是这个借用办法的创始者。唱借来的歌曲跟把一段话（或一整场戏）从一出剧移到另一出剧里有什么区别呢？

亚理斯多德讨论史诗时，也强调情节的整一。他在第23章说：

史诗的情节也应象悲剧的情节那样，按照戏剧的原则安排，环绕着一个整一的行动，有头，有身，有尾，这样它才能象一个完整的活东西，给我们一种它特别能给的快感。

关于情节的整一，在亚理斯多德的时代就有了一个不正确的看法，即认为主人公是一个，情节就有整一性。亚理斯多德

特别在第八章指出：

有人认为只要主人公是一个，情节就有整一性，其实不然；因为有许多事件——数不清的事件发生在一个人身上，其中一些是不能并成一桩事件的；同样，一个人有许多行动，这些行动是不能并成一个行动的。那些写《赫剌克勒斯》①、《忒修斯》②以及这类诗的诗人好象都犯了错误；他们认为赫剌克勒斯是同一个人，情节就有整一性。惟有荷马在这方面及其他方面最为高明，他好象很懂得这个道理，不管是由于他的技艺或是本能。他写一首《奥德赛》时，并没有把俄底修斯的每一件经历，例如他在帕耳那索斯山上受伤、在远征军动员时装疯③（这两桩事的发生彼此间没有必然的或可然的联系）都写进去，而是环绕着一个象我们所说的这种有整一性的行动构成他的《奥德赛》，他并且这样构成他的《伊利亚特》。

古希腊悲剧通常只写高潮，例如欧里庇得斯的悲剧《阿尔刻提斯》不写阿波罗为什么为阿德墨托斯放牧牛羊，不写阿波罗如何得到命运女神们的同意，让阿德墨托斯找一个替死的亲人，不写阿德墨托斯如何请求他的亲人们替他死，而只写阿尔刻提斯替死与得救的故事。又例如埃斯库罗斯的悲剧《乞援人》不写埃古普托斯的五十个儿子如何向他们的五十个堂姐妹求婚，不写那些女子如何逃跑，而只写她们逃到阿耳戈斯向当地国王珀拉斯戈斯请求保护。一出戏只写高潮，情节比较容易集中，比较容易保持整一性。但由于一出悲剧只写高潮，而且地点与时间又受到一定的限制，因此人物的性格不容易得到发

① 写希腊英雄赫剌克勒斯的史诗。
② 写雅典英雄忒修斯的史诗。
③ 俄底修斯在帕耳那索斯山上打猎时，被野猪刺伤。希腊远征军动员时，他躲在家里装疯，不肯出征。

展。古希腊悲剧中的人物，一般的说，都是定型的，例如阿伽门农总是高傲的，俄底修斯总是阴险的。埃斯库罗斯的悲剧《七将攻忒拜》中的厄忒俄克勒斯是一个例外，他本是一个冷静的人，后来看出他必须亲身和他的弟弟波吕涅刻斯打一仗，因此暴跳如雷，十分急躁，他的性格造成他和波吕涅刻斯自相残杀的悲剧。另一个例外是欧里庇得斯的悲剧《伊菲革涅亚在奥利斯》中的伊菲革涅亚，甚至连亚理斯多德也说这人物的性格前后不一致(《诗学》第十五章)，因为她曾在第1211行到1252行请求免死，但在剧尾表示愿意为平息阿耳忒弥斯的忿懑，使远征军能开赴特洛亚而牺牲自己的性命，被杀来祭阿耳忒弥斯。古希腊剧中人物的性格所以没有发展，一方面是由于受到地点与时间的限制，另一方面是由于受到史诗中定型性格的影响，传统势力既强，批评家的压力又大。古希腊批评家不懂得人物性格在戏剧中的重要性。

“三整一律”中最重要的是“情节整一律”。古希腊悲剧的情节，一般的说，是整一的，但也有少数“穿插式”的悲剧，例如埃斯库罗斯的悲剧《普罗米修斯》和欧里庇得斯的悲剧《特洛亚妇女》。

“地点整一律”与“时间整一律”在文艺复兴时期有一定的意义，因为当日的意大利戏剧结构很松懈，地点变换过于频繁，剧中时间拖得过长，舞台上往往标明，在下一幕开演之前，剧中的时间已经过了几十年。到了古典主义时期，这两条整一律连同“情节整一律”从意大利转移到了法国，由布瓦洛在他的《诗的艺术》(1674年)中制成了严格的规则。许多法国剧作家，例如高乃依和拉辛，把这两条整一律奉为金科玉律，严格遵守，使他们的创作受到不利的影响。他们甚至认为只要顾及地

点与时间的整一，情节自然会整一。这两条规则甚至使当日一些剧作家知难而退，从此辍笔。到了启蒙时期和浪漫主义时期，许多理论家对"三整一律"又否定得过甚，德国的海尔德甚至认为这三条规则对新的时代就完全不适用了。到了十九世纪末、二十世纪初仍然有许多人反对，梅德林和安德烈夫甚至说它们是野蛮的规则。欧洲当代的理论家有一些甚至认为布局不是必要之物，真是荒谬。现代剧的演出条件和古希腊时代相比，不知好多少倍，自从有了转台，换景是轻而易举的事，因此戏剧不受地点和时间的限制，剧情容易发展；但是如果地点变换过于频繁，场次过多，时间拖得过长，难免会影响艺术结构的完整。因此"地点整一律"与"时间整一律"并非完全无用处，只是不可盲目地遵守。"三整一律"中最重要的是"情节整一律"，只要顾及情节的整一，时间和地点自然会受到控制。因此亚理斯多德的有机整体的观念到今天还是得重值视的。

亚理斯多德论英雄人物

本文旨在说明亚理斯多德心目中的英雄人物是什么样的人物，并探讨这种英雄人物为什么陷于厄运。

亚理斯多德在他的文艺理论著作《诗学》第二章指出："喜剧总是摹仿比我们今天的人坏的人，悲剧总是摹仿比我们今天的人好的人。"他在第六章进一步指出："悲剧所摹仿的不是人，而是人的行动、生活、幸福……；悲剧的目的不在于摹仿人的品质，而在于摹仿某一行动；剧中人物的品质是由他们的'性格'决定的，而他们的幸福与不幸，则取决于他们的行动。他们不是为了表现'性格'而行动，而是在行动的时候附带表现'性格'。"亚理斯多德所说的"性格"是狭义的，他认为人物对行动有所抉择时，他们才能表现"性格"；一个人物如果不对行动有所抉择，就没有"性格"可言。亚理斯多德认为戏剧诗人并不直接描写"性格"，而是在描写行动的时候附带表现"性格"。《诗学》第15章讨论"性格"，亚理斯多德说："关于'性格'须注意四点。第一点，也是最重要之点，'性格'必须善良。一言一行，……如果明白表示某种抉择，人物就有'性格'；如果他抉择的是善，他的'性格'就是善良的。"亚理斯多德在这里所谈的人物，包括悲剧中的全体人物，连奴隶在内。所有次要人物的"性格"，也必须是善良的，他们的善良的程度由于他们的类

型和身分不同而有高低之分。至于英雄人物的道德品质，标准应当更高，这个标准是贵族的道德标准。“性格”必须善良——这个原则是正确的，而且是非常重要的。此外，亚理斯多德还认为悲剧中可以有卑鄙的人物，但这种人物只有在必要时才可以采用(见第十五章第一段)，他们要能对情节（即布局）起一定的作用。“第二点，‘性格’必须适合”，意即适合人物的身分，男人要象男人，女人要象女人，奴隶要象奴隶，自由人要象自由人，贵族要象贵族。“性格”必须适合——这个原则无可非议，但亚理斯多德在这里显露了他对妇女和奴隶的传统偏见。他虽然承认“善良人物各种人里面都有，甚至有善良的妇女，也有善良的奴隶”，却又说：“妇女比较低，奴隶非常低。”他并且说：“人物可能有勇敢的，但勇敢或能言善辩对妇女的身分不适合。”“第三点，‘性格’必须相似。”① 这是一条非常重要的原则。“第四点，‘性格’必须一致；即使诗人所摹仿的人物‘性格’不一致，而这种不一致的‘性格’又是固定了的，也必须寓一致于不一致的‘性格’中。”所谓“寓一致于不一致的‘性格’中”，就是说，人物的“性格”基本上是一致的。“‘性格’必须一致”——这个原则也无可非议，但是亚理斯多德不是用发展观点来看“性格”，他往后又说：“不一致的‘性格’，可举《伊菲革涅亚在奥利斯》剧中伊菲革涅亚的‘性格’为例——请求免死的伊菲革涅亚与后来的伊菲革涅亚一点也不相合。”

① 亚理斯多德曾在第十三章第一段说，“恐惧是由这个这样遭受厄运的人与我们相似而引起的。”他并且在第十五章第三段说：“荷马写阿喀琉斯为人既善良而又与我们相似。”因此这里的意思无疑是与一般人（即“我们”）的“性格”相似，也就是说，须忠实于生活。或解作与传说中的人物的“性格”相似。但亚理斯多德曾在第九章劝诗人“不必专采用那些作为悲剧题材的传统故事”，鼓励诗人虚构人物。如果人物是虚构的，则无法要求与传说中的人物的“性格”相似。

《伊菲革涅亚在奥利斯》是欧里庇得斯的悲剧，写伊菲革涅亚的父亲阿伽门农要杀她来祭女猎神阿耳忒弥斯。伊菲革涅亚在该剧第1211到1252行表示不愿意死，她后来在第1369到1509行却表示愿意为平息阿耳忒弥斯的忿怒使希腊远征军能开赴特洛亚而牺牲自己的性命。欧里庇得斯善于描写这种心理变化，这种描写在古代文学里是难能可贵的。一个人的"性格"是会随环境而起变化的，亚理斯多德拘泥于原则而没有注意到这一点。

亚理斯多德认为悲剧的效果在于"借引起怜悯与恐惧来使这种情感得到陶冶"①（第六章）。他在第十三章讨论"悲剧的效果怎样产生"，他说："既然最完美的悲剧的结构不应是简单的，而应是复杂的②，而且应摹仿足以引起恐惧与怜悯之情的事件……，那么，很明显，第一，不应写好人由顺境转入逆境，因为这只能使人厌恶，不能引起恐惧或怜悯之情。"这个见解有些奇怪。一个好人遭受不应遭受的厄运，是一种惨剧，这种惨剧本来也可以引起怜悯之情，但亚理斯多德认为这种情感被厌恶之情冲淡了，这种冲淡了的怜悯之情，不合于悲剧所应引起的适度的怜悯。我们之所以感觉厌恶，是因为这种事情太不公平了。亚理斯多德认为这种情节不能引起恐惧之情；因为主人公与"我们"不相似。亚理斯多德没有提起好人由逆境转入顺境；因为这种情节不合悲剧的要求，不能引起怜悯

① "陶冶"一词原文是"卡塔西斯"，参看《卡塔西斯笺释》。
② 复杂的结构是由"发现"或"突转"或由此二者构成的。简单的结构中没有"突转"与"发现"。在简单的情节中，由顺境到逆境或由逆境到顺境的转变是逐渐进行的，观众早就感觉到有这种转变。"突转"是转变的一种。在复杂的情节中，主人公一直处在顺境或逆境中，但是到了某一场戏里，情势突然转变。"发现"指人物发现对方是谁，即所谓"认识"。

与恐惧之情。"第二，不应写坏人由逆境转入顺境，因为这最违背悲剧的精神——不合悲剧的要求，既不能打动慈善之心①，更不能引起怜悯或恐惧之情。"亚理斯多德认为这是最坏的情节。这个见解是正确的。这种情节不是悲剧。"第三，不应写极恶的人由顺境转入逆境，因为这种布局虽然能打动慈善之心，但不能引起怜悯或恐惧之情，因为怜悯是由一个人遭受不应遭受的厄运而引起的，恐惧是由这个这样遭受厄运的人与我们相似而引起的。"极恶的人陷于厄运是活该，不值得怜悯。亚理斯多德认为这种人与"我们"不相似，因此我们不认为我们也会象他那样陷于厄运，不认为自己会陷于那种厄运而发生恐惧之情。亚理斯多德继续说：

> 此外还有一种介于这两种人②之间的人，这样的人不十分善良，也不十分公正，而他之所以陷于厄运，不是由于他为非作歹，而是由于他有"哈马提亚"，这种人名声显赫，生活幸福，例如俄狄浦斯、堤厄斯忒斯以及出身于他们这样的家族的著名人物。完美的布局应有单一的结局，……其中的转变不应由逆境转入顺境，而应相反，由顺境转入逆境，其原因不在于人物为非作恶，而在于他有大"哈马提亚"，这人物应具有上述品质，甚至宁可更好，不要更坏。……现在最完美的悲剧都取材于少数家族的故事，例如阿尔克迈翁、俄狄浦斯、墨勒阿格洛斯、堤厄斯忒斯、忒勒福斯以及其他的人的故事，这些人碰巧都受过可怕的苦难，作过可怕的事情。

亚理斯多德曾在第二章说，悲剧摹仿"好人"、"比我们今天

① 慈善的人对好人和坏人一视同仁。

② "这两种人"不是指"好人"与"坏人"，也不是指"好人"与"极恶的人"，而是指"遭受不应遭受的厄运"的人与"与我们相似"的受难者，即好人与一般人。

的人好的人”，他现在对“好人”加以限制，指出悲剧中的主人公应是“不十分善良，也不十分公正”的人，也就是说，不是好到极点的人。他比好人坏，而又与好人相当接近，因此他遭受了不应遭受的厄运，能引起我们的怜悯，如果他比好人坏不了多少，而与好人太相近了，那么他遭受厄运，“只能使人厌恶，不能引起怜悯或恐惧之情”。他比“我们”好而又与“我们”相当接近、相当相似，因此他遭受不应遭受的厄运，能引起我们的恐惧；如果他比“我们”好不了多少而与“我们”太接近、太相似了，那么，在亚理斯多德看来，他就是个无足轻重的人，不能作悲剧的英雄人物。英雄人物“应具有上述品质”，即“不十分善良，也不十分公正”；“甚至宁可更好，不要更坏”，即宁可更接近好人，不要更接近我们，一句话，英雄人物须理想化。还须说明，亚理斯多德在这一章里所说的英雄人物是“复杂的结构”中的人物，不是“简单的结构”中的人物。

亚理斯多德还认为这种人物只能在上层贵族中去寻找（这个看法表现了他的思想的局限性和阶级偏见），他们只能是少数贵族家庭中的著名人物，这种人“名声显赫，生活幸福”，因此他们的悲惨结局最使人惊心动魄。

至此，亚理斯多德的理想的英雄人物是很清楚的了。索福克勒斯的悲剧《俄狄浦斯王》中的主人公俄狄浦斯正是这种理想的英雄人物。俄狄浦斯出身于贵族家庭，“名声显赫，生活幸福”。他热爱人民，关心城邦的利益。他是个好人，但并不是个好到极点的人。他“不十分善良，也不十分公正”，他对克瑞翁和预言者忒瑞西阿斯的态度相当粗暴，他的疑心很大，怀疑有人要推翻他。

现在谈英雄人物为什么陷于厄运。这个问题出在“哈马提

亚"(hamartia)这个名词[1]。"哈马提亚"在《诗学》中出现了五次[2]。第一次见第16章("这种'发现'(的缺点) 和前面说的缺点差不多[3])。第二次和第三次见第197页的引文中;第四和第五次见第25章("错误分两种"、"是艺术本身的错误")。和本问题有关系的是第二次和第三次。这个名词在十九世纪以前，一般学者都把它解作"道德上的缺点"(英雄人物之所以陷于厄运，是由于他们在道德上有缺点)。自从十九世纪以来，多数学者，例如拜瓦特 (Ingram Bywater)、古德曼 (Alfred Gudeman)、洛斯塔革尼 (Augusto Rostagni)，把它解作"错误"(英雄人物之所以陷于厄运，是由于他们犯了错误)。但哈尔什 (Philip Whaley Harsh)、惠特曼 (Cedric H. Whitman) 等人仍力持旧说；布乞尔 (S.H. Butcher) 也倾向于旧说，但有些摇摆不定。

持旧说的人提出下列理由。第一，他们认为"不十分善良，也不十分公正"一语，暗示英雄人物在道德上有缺点，因此英雄人物陷于厄运，是由于他们在道德上有缺点。英雄人物有缺点，这是合乎亚理斯多德的看法的，因为他认为一个十全十美的人不能作悲剧的英雄人物。但是，如果说英雄人物陷于厄运是由于他们有缺点，这就不合乎亚理斯多德的看法；因为"为非作歹"和"有'哈马提亚'"或"有大'哈马提亚'"，从行文上看来，是相反的事；而"为非作歹"与"有缺点"(或"有大

---

① "哈马提亚"含义甚广，包括小错误、大错误、误会、道德上的缺点以至过失、罪恶。这个词的基本意思是"不中鹄的"。

② 与hamantia同源的动词"哈马塔嫩"(hamartanein)和同源的名词"哈马忒马"(hamartema)在《诗学》中出现了许多次，意思是"犯错误"(或"误会")和"错误的行动"(或"错误的事")。

③ 本文的引文中的黑点是笔者加的。

缺点”)则几乎是相同的事；因为“有缺点”的人（或“有大缺点”的人）往往会“为非作歹”。

第二，持旧说的人认为索福克勒斯的歌队谴责英雄人物在道德上有缺点，例如《埃阿斯》剧中的歌队劝埃阿斯打消他的高傲的念头（第483到484行），《安提戈涅》剧中的歌队谴责安提戈涅天性倔强（第471行），《俄狄浦斯王》剧中的歌队谴责俄狄浦斯性情急躁，“急于下判断”（第617行），《厄勒克特拉》剧中的歌队谴责厄勒克特拉个性顽强，自寻苦恼（第217到219行），《特剌喀斯少女》剧中的歌队谴责得阿涅拉放弃美好的希望，不能忍受孤独的生活（第222到223行），《菲罗克忒忒斯》剧中的歌队谴责菲罗克忒忒斯性格倔强，不向灾难屈服（第1046行）。持旧说的人认为这些悲剧中的歌队代表诗人说话，认为这些悲剧中的主人公之所以陷于厄运是由于他们有这些缺点。一般学者都承认埃斯库罗斯和欧里庇得斯现存的悲剧中的主人公之所以陷于厄运是由于主人公在道德上有缺点。但是这两位诗人现存的悲剧的结构多半是“简单的结构”，而“哈马提亚”理论只适用于“复杂的结构”，而不适用于“简单的结构”。亚理斯多德心目中理想的悲剧是索福克勒斯的具有“复杂的结构”的悲剧，他这个理论似乎是从索福克勒斯的悲剧中总结出来的。埃斯库罗斯悲剧中的歌队的话显然代表诗人的见解；因为歌队的话与结局密切扣合。索福克勒斯悲剧中的歌队的话与其说代表诗人的见解，毋宁说代表一般人的见解。如果说索福克勒斯悲剧中的主人公是由于道德上有缺点而受到的惩罚，为什么埃阿斯自杀了，菲罗克忒忒斯却没有遭受新的不幸？为什么安提戈涅受惩罚而死，厄勒克特拉却安然无事？为什么得阿涅拉死了，同一个性情的俄狄浦斯虽然在《俄狄浦斯王》剧中一时受到挫折，

在《俄狄浦斯在科罗诺斯》剧中却得到神的爱护？索福克勒斯的英雄人物的缺点往往成为他们的美德，例如安提戈涅敢于违反禁葬令，反对克瑞翁，是由于她的性格很倔强。如果她很软弱，她就不能成为一个英雄人物。如果俄狄浦斯由于性情温和，不同预言者忒瑞西阿斯发生冲突，而把拉伊俄斯的凶杀案搁置下来，他就不能是一个高尚的人。英雄人物可以有缺点，但是我们不可为缺点而写缺点。

第三，持旧说的人认为亚理斯多德在《尼科马科斯伦理学》第五卷第八章中所说的"哈马忒马"是一种罪行，因此《诗学》第十三章中所说的"哈马提亚"是道德上的缺点。这个论点留待后文评论。

第四，持旧说的人攻击"错误"说，认为这个说法违反了亚理斯多德所提出的一个非常重要的理论，即"诗所描写的事带有普遍性，历史则叙述个别的事。所谓'有普遍性的事'，指某一种人，按照可然律或必然律，会说的话，会行的事"(第九章)。他们认为"错误"说把诗所描写的事归结为"个别的事"，因为所谓"错误"，是指英雄人物对于个别事物的错误认识。持旧说的人不明白诗要在特殊人物的个别事迹中显出普遍性，只要这个事迹是合乎可然律或必然律的。英雄人物对于与这个事迹有关的事物发生错误的认识，并不影响这个事迹所具有的普遍性。

第五，持旧说的人认为"缺点"说适合于后世欧洲的一般悲剧，因此"缺点"说是一个普遍原则，也必然适合于古希腊悲剧。但适合于后世欧洲的一般悲剧的学说不一定能适合于古希腊悲剧。本文的目的就在于证明"缺点"说不合乎亚理斯多德的原意。

要确定"哈马提亚"在《诗学》第十三章的意思，须从亚理斯多德的《尼科马科斯伦理学》中寻找线索。亚理斯多德在《尼科马科斯伦理学》第三卷第一章说：

凡是出于不知情①的行动都不是有意的；这种行动如果引起痛苦和懊悔，便是无意的；如果一件事是出于不知情，又一点不使行动者感觉烦恼，那就不能说这件事是有意作出来的，因为行动者不知道他作了什么事；也不能说这件事是无意作出来的，因为行动者并不感觉痛苦。因此出于不知情的行动，如果引起懊悔，这种行动被认为是无意的；如果不引起懊悔，这种行动由于与前者不同，可以称为"非有意的"②；情形既然不同，最好给它一个特别的名称。出于不知情的行动与不知不觉作出来的行动是有区别的；一个人在喝醉了或生气的时候所作的事，不被认为是出于不知情，而被认为是由于上述的原因③，这个行动不是出于故意，而是出于不知不觉。每一个坏人都不知道什么事应当作，什么事不应当作，由于这种错误④，人们成为不正直的人，而且，一般的说，是坏人。但是"无意"一词不能应用到一个不知道什么事对自己有利的人身上——无意的行动并不是由于一个人不知作何选择⑤（这种不知造成恶德），也就是说，并不是由于对一般原则的不知（这种不知应当受到谴责），而是由于对特殊情况的不知，即对于与行动有关的环境和对象所有不知；这种行动是可怜悯、可饶恕的；因为对这些情况有所不知而作出来的

---

① 指不知自己所处的环境或不知对方为谁。

② "非有意的"行动是介于无意的行动与有意的行动之间的行动。这种行动带有"无意"的性质，因为从表面上看来，这种行动是出于不知情；同时又带有"有意"的性质，因为行动者即使知情，他还是会作出这一行动；他之所以不懊悔，是因为这个行动是应当作的，这就等于说他有意要达到某一个目的。

③ 指"喝醉了"和"生气"。

④ 指对于"一般原则"有所不知。

⑤ 指对目的的选择。

行动，是出于无意的。也许最好是把这些情况的性质和种类弄明确。一个人可能不知道自己是谁，不知道自己在作什么，不知道是在对什么人或什么对象有所行动，有时候不知道是在用什么（例如工具）来行动的，不知道会产生什么效果（例如他反而认为是在救人一命），不知道他是怎样行动的（例如他是在采取斯文的行动或凶猛的行动）。没有人会不知道这一切情况，除非他发了疯；显然没有人不知道行动者是谁；一个人怎么会不知道自己是谁呢？一个人可能不知道自己在作什么，例如人们说："在谈话的时候，那句话脱口而出；"或者象埃斯库罗斯谈论秘密仪式时所说的："不知道是秘密"①；或者象箭弩案中的囚犯所说的："我想表演一下，却把箭射出去了。"②一个人可能把自己的儿子误认作仇人，象墨洛珀那样误认③；或者把矛的尖头误认作钝头；或者把重石误认作轻石；或者给人药喝，想救他一命反而害死了他；或者在抓手式摔跤比赛④中，本想抓对方的手却把他打伤了。……由于这种不知情而作出来的、被称为无意的行动，一定是使人痛苦，使人懊悔的。⑤

"引起痛苦和懊恼"是决定"无意的行动"的指标。如果行动不引起痛苦和懊恼，这种行动，严格的说，并不是出于不知情的；因为行动者即使知情，他还是会作出这个行动。出于"不知"的行动分两种，第一种是出于对"一般原则的不知"，这种行动，不可原谅。第二种是对于"特殊情况的不知"。这种

---

① 埃斯库罗斯曾被控在他的悲剧中泄漏了农神得墨忒耳的秘密教仪，他在答辩中说不知道是秘密，因此被判无罪。

② 这人在试箭弩机器时，发箭伤人。

③ 欧里庇得斯的悲剧《克瑞斯丰忒斯》(已失传）中的女主人公墨洛珀的儿子埃皮托斯（克瑞斯丰忒斯的儿子）回来报杀父之仇的时候，他母亲企图杀他，及时发现他是她的儿子而没有杀（参看《诗学》第十四章）。

④ 这种比赛只抓手，不抱身。

⑤ 根据勒布本译出。

行动是"使人痛苦，使人懊悔的"，是"可怜悯，可饶恕的"，是真正的"无意的行动"。和我们所讨论的问题有关的是"第二种"行动。一个人可能"不知道是在对什么人……有所行动"，这句话特别和我们所讨论的问题有关。墨洛珀把她的儿子误认作仇人，这个例子是从悲剧中举出来的，这也是线索。亚理斯多德在《诗学》第十四章把墨洛珀的例子作为最好的情节、最好的"发现"。另一些线索见《尼科马科斯伦理学》第五卷第八章，亚理斯多德在那一章说：

> 正当的行动与不正当的行动有如上述；一个人作了这种事，如果是出于有意，我们可以说他作得正当或不正当；如果是出于无意，就不能说他作得正当或不正当，正当与否是由于偶然，也就是说，他所作的事碰巧是正当的或不正当的。因此行动正当与否，视有意无意而定。如果行动是出于有意，应当受到谴责，这种行动是罪行。也可能有不正当而不是罪行的行动，如果不是出于有意。所谓"有意的行动，如前所述①，指行动者所能控制的行动，这个行动是他知情而作出来的，也就是说，他并不是不知道对方是谁，使用的是什么工具，会产生什么效果（例如他并不是不知道他是在打谁。使用的是什么武器，会产生什么效果）。这种行动不会造成偶然事件②，也不是出于逼迫（例如如果有人抓住第二者的手，用来打第三者，第二者的行动就不是出于有意，因为这个行动不是他所能控制的）。被打的人可能是打人者的父亲，打人者知道他打的是某人或在场者之一，却不知道那人是他的父亲。……因此无意的行动是出于不知情的行动，或者虽然不是出于不知情，却是自己所不能控制的行动，或者是出于逼迫的行动……。

① 指第三卷第一章。

② 如果不知道对方是谁，就会造成偶然事件，例如被害者是自己的父亲。

有意的行动分择定的行动与非择定的行动，择定的行动是预谋的，非择定的行动不是预谋的。

在人与人的关系中有三种伤害方式。出于不知情的伤害是一个错误的行动，在这种情形下，对方、事件、工具或效果是出乎意料之外，行动者认为他并不想打击任何人，或者并不想使用这种打击器，或者并不想打击这个人，或者并不想产生这种效果；但是效果出乎他意料之外(例如他并不想伤人，只想扎人)，对方或打击器也是出乎他意料之外，如果伤害是出乎意料之外，这是一个不幸事件。如果伤害是在意料之中，但不是出于恶德，这是一个错误的行动(如果过失的起因由自己负责，这人就犯了错误①；如果不由自己负责，这人就造成了不幸事件)。如果伤害是出于知情，但不是出于预谋，这是一件罪行，例如由于忿怒或人们必然有或自然有的他种强烈的情感而造成的伤害；当人们作出这种伤害人和错误的行动时，他们是作了不正当的事，他们的行动是罪行，但是这并不意味着行动者是不正直的人或坏人；因为这种伤害并不是出于恶德。但是如果伤害是出于选择，行动者就成了不正直的人与坏人。②

"无意的行动"是出于不知情的行动或无法控制的行动或出于逼迫的行动。"被打的人可能是打人者的父亲，打人者知道他打的是某人……，却不知道那人是他父亲。"亚理斯多德举这个例子时，他似乎正想起俄狄浦斯打死他父亲拉伊俄斯的故事(亚理斯多德提出"错误"说时，他似乎正想起《俄狄浦斯王》的情节)。行动如果引起意外的伤害，这种行动是无意的行动，这种伤害是一个不幸事件。如果无意的行动引起意料中的伤害，但不是

---

① "如果过失的起因由自己负责"句中的"过失"(这个词根据抄本译出)，指出于不知情的过失，并不是指"道德上的缺点"。这个词疑是伪作，或改定为"不知情"。

② 根据勒布本译出。

出于恶德，这种行动是错误的行动。如果伤害是出于知情，但不是出于恶德，这种行动是罪行，但不使行动者成为不正直的人。如果伤害是出于选择，这种行动是罪行，而且使行动者成为不正直的人。亚理斯多德在他的《修辞学》第一卷第十三章也把行动分为“不幸事件”、“错误的行动”和“罪行”，他认为这三种行动不应受到同样的惩罚①。和我们所讨论的问题特别有关的是“错误的”行动。

《尼科马科斯伦理学》中所说的错误的行动，是无意的行动，出于对环境不知情而不是由于恶德，这种行动使人痛苦和懊悔，是可怜悯的。

从《尼科马科斯伦理学》中可以得出如下的结论：

“哈马提亚”（错误）是对特殊情况的不知。

“哈马忒马”（错误的行动）是由于对特殊情况有所不知而造成的无意的、引起意料中的伤害的、引起痛苦和懊悔的、不是由于恶德的、可怜悯的、可饶恕的行动。

《诗学》第十三章中所说的“哈马提亚”显然就是《尼科马科斯伦理学》中所说的“错误”，即对于特殊情况的不知，即所谓“见事不明“。② 悲剧中的主人公之所以犯错误，是由于他们不知道对方是谁。所谓“对方”是指自己的亲属。只有亲属杀害亲属的行动才是“可怜的”（《诗学》第十四章）。错误越大，后果越严重。

---

① 原文意思是：“错误和罪行不应当受到同样的惩罚，不幸事件（和罪行）也不应当受到同样的惩罚。不幸事件是出乎意料的事，但不是由于恶德。错误不是出乎意料的事，但不是由于恶德，罪行是意料中的事，而且是由于恶德。”

② 《诗学》中一些技术名词亚理斯多德没有加以解释，想来这些技术名词一定是亚理斯多德的门徒们由于看了他的别的著作，听了他的别的讲演而得熟悉的；我们也可以从《尼科马科斯伦理学》和亚理斯多德的别的著作中获得对“哈马提亚”一词的解释。

这种错误只见于"复杂的情节"中。复杂的情节是由复杂的行动构成的，"所谓'复杂的行动'，指通过'发现'或'突转'，或通过此二者而到达结局的行动"(第十章)。"'发现'，如字义所表示，指从不知到知的转变，使那些处于顺境或逆境的人物发现他们和对方有亲属关系或仇敌关系"(第11章)。当主人公发现被杀害者是自己的亲属时，他们心里很痛苦和懊悔，而观众也对他们发生怜悯之情。试以《俄狄浦斯王》为例("错误"说特别适合于这出悲剧)，俄狄浦斯杀父娶母是由于不知情，是无意的行动。这两个"错误"发生在许多年前，因此不在剧本的布局之内。① 俄狄浦斯后来发现了自己的身世，认识了自己的错误行动，于是情势发生"突转"。这时候俄狄浦斯心里很痛苦和懊悔，他因此刺瞎了自己的眼睛，而观众对他是怜悯的。俄狄浦斯之所以陷于厄运，是由于他犯了这种错误，并不是由于他"为非作歹"。

这个解释完全符合《诗学》中的文义。我们这样证明"哈马提亚"是指由于对特殊情况有所不知而犯的错误，而不是指道德上的缺点。因此我们可以把第十三章中的"有'哈马提亚'"和"有大'哈马提亚'"译作"犯了错误"和"犯了大错误"。

我们今天对英雄人物的看法和亚理斯多德的看法不大相同。我们认为英雄人物之所以陷于"厄运"是由于他们坚持正义，敢于同恶劣环境和邪恶势力作顽强的斗争。但亚理斯多德的见解——善良的英雄人物之所以陷于厄运不是由他们为非作歹，在道德上有缺点，还是可供我们参考的。

---

① 这种"错误"也可能发生在剧本的主要情节之内，成为布局的组成部分之一。但由于有一些"错误"不在剧本的布局之内，因此亚理斯多德没有把这种"错误"作为布局的组成部分之一。他只是把"发现"与"突转"作为"复杂的布局"的两个组成部分。

行动与动作释义

“行动”与“动作”作为戏剧术语究竟各有什么涵义？这两个术语近来引起了一些争论，大多数人，包括一些戏剧理论家，主张只用“动作”一词，而废除“行动”。本文旨在对这两个术语加以解释。

这两个术语是从古希腊文艺理论家亚斯理多德的《诗学》里来的。先谈“行动”。亚理斯多德把诗（主要指史诗、戏剧诗）里发生的主要事件称为praxis（普剌克西斯，源出动词 prattein 普剌屯，即行一件事的“行”），意思是“所行的事”。有人主张译为“事件”①，但事件有一些是被动的，不如译为“行动”②，例如反抗暴力的行动、因为丈夫另娶妻子而进行报复的行动。

亚理斯多德认为诗所描写的对象是“在行动中的人”（《诗学》第二章），是人的行动、生活；一出戏，甚至一首史诗，应

---

① 在《诗学》中，“事件”作pragma（普剌格马），源出 prattein，有时候可译为“情节”。

② 商务版《诗学》（傅东华译）译为“动作”，该书《读〈诗学〉旁札》中（第95页）说：“一是praxeis（按：是praxis的复数）（姑译动作）”。商务版《诗学》出版于1926年，是第一部中文译本，“动作”一词的普遍采用，大概和这个译本有关系。新文艺版《诗学》（天蓝译）译为“行动”，但译文把本文所说的“动作”（即身体的动作）也译为“行动”，例如第87页中的“观众没有行动的帮助便不能了解它们似的”一语，参看第210页所引第二十六章中的“有的演员以为不增加一些动作，观众就看不懂”一语。

只写一个行动(其他事件作为“穿插”)，这样，情节才容易求得整一。亚理斯多德只强调情节的整一，这个原则成为文艺复兴时期提出的“三整一律”中的“情节整一律”。《诗学》中提及行动的地方有好几十处，无法一一列举。行动主要是通过语言来表达的，例如在埃斯库罗斯的悲剧《普罗米修斯》中，主人公普罗米修斯被绑在崖石上，不能活动，他反抗宙斯的行动是通过语言来表达的，[③]这大概就是我们的戏剧界流行的“语言的动作”吧。当然，行动也包含身体的动作，例如报仇的行动往往要杀人流血，但这不是行动的主要意思。

其次，谈“戏剧”一词的来历。亚理斯多德在第三章说：“有人说，这些作品所以称为drama(按：读音为德剌马，意即戏剧，有人译为“话剧”，不甚妥当，因为古希腊戏剧是诗体剧，而且带有歌剧的色彩)，就因为是借人物的动作来摹仿。多里斯人凭这点自称首创悲剧和喜剧。……(他们)又说，他们称‘动作’为dran(德然)，而雅典人则称为prattein。”drama一词源出dran，含有“动作”的意思，但此处所谓“动作”，主要指“表演”，不是专指身体的动作。所谓“表演”，指演员或剧中人物通过身体的动作把剧中事件表达出来。现在有许多人根据“戏剧”一词的语源，把这个名词解释为身体的动作，从而强调我们的话剧应重视这种动作，而不应只重视说话。笔者认为动作固然也重要，但更重要的是行动，戏剧中的对话要能推动情节向前发展，要能表现行动和冲突。话说回来，多里斯人自称首创“戏剧”，因为drama一词源出他们的方言中表示“动作”的dran；[④]如果戏剧是雅典人首创的，则“戏剧”一词应称为pragma(普剌格马，源出动词prattein)，而不应称为drama。《诗学》第三章用了两次“借人物的动作来摹仿”一语，第一次原

文作prattein，第二次（见上面的引文中）原文作 dran（可见亚里斯多德把dran和prattein作为同义字）；此外还用了一次“使摹仿者把事情作出来”，原文是prattein的另一同义字。第六章的悲剧定义中有“摹仿方式是借人物的动作来表达”一语，原文作dran，也是表演的意思。该章还说，“悲剧中的人物既借动作来摹仿（按：原文作prattein），那么‘形象’的装饰必然是悲剧艺术的成分之一。”所谓“形象”，指面具、服装等所造成的形象（一般误译为“布景”），由此更可以断定亚理斯多德所说的动作是表演的意思。第二十二章也称悲剧为“借动作来摹仿的艺术”，原文作dran。

最后谈“动作”。《诗学》论及身体的动作的地方共五处，第一处见第十九章，亚理斯多德在该章说：“很明显，当激发怜悯与恐惧之情，表示事物的重大或可能时，还须按照这些方式从动作中产生‘思想’的效力；区别在于前者（按：指怜悯与恐惧的激发）应不待说明即能传达出来，后者（按：指表示事物的重大或可能）还须由说话的人在他的话里表示出来，而且是他的话的效果。因为如果这种效力不通过他的话即能传达出来，则何必要说话的人呢？”此处的“动作”一词，原文作 pragma，指具体的praxis，即身体的动作。亚理斯多德在此处说明情感的激发即使不通过语言也能表达出来；表示事物的重大或可能，则须依靠语言才能表达出来，否则就不必要说话的人，演哑剧就行了。第二处见第二十四章，亚理斯多德在该章说：“史诗则比较能容纳不近情理的事……，因为我们不亲眼看见人物的动作。”此处的“动作”一词，原文作prattein，这个词在此处不是指抽象的行动，而是指具体的动作。其他三处见第二十六章，亚理斯多德在该章说：“有的演员以为不增加一些动作，观众就看不懂，

因此，他们扭捏出各种姿态。……并不是所有的动作都通不过，否则连跳舞也通不过；只是摹仿下贱的人物的动作（按：这两个字是补充的）才通不过。卡利庇得斯就因为摹仿这种动作（按：这六个字是补充的）而受到指责。……悲剧跟史诗一样，不倚靠动作（按：指不倚靠表演）也能发挥它的力量。"此章所用的"动作"一词，原文均作kinesis（喀涅西斯），意思是"动"，指身体的动作，kinesis是这种动作的特别名词。

《诗学》中用"动作"一词的地方，已经完全列举出来了。所谓"动作"，指表演或身体的动作。身体的动作是用来表达行动、情感等的。

专用"动作"一词，即把我们所说的行动包括在动作中，作为动作的一种，往往会引起混乱，因为我们难以确定是指剧中发生的事件（即本文中所说的行动），还是指身体的动作，特别是当人们时而谈剧中发生的事件（即本文中所说的行动），时而谈身体的动作的时候。上段末句，如果改为"身体的动作是用来表达动作、情感等的"，即使不引起混乱，也难以使人一听即懂。现在有一个流行的办法，就是在谈"动作"时，补充一句"即行动"，或者在谈"行动"时，补充一句"即动作"，这个办法只能使人糊涂，得不到一个明晰的概念。因此笔者建议把"行动"和"动作"这两个术语的意思界定清楚，兼而用之，前者专指剧中发生的主要事件，后者专指身体的动作；至于表演，干脆就称为"表演"，我们不会象亚理斯多德那样说，"借人物的动作来摹仿"。也许有人会问，"心理动作"又叫什么？回答是：叫"心理活动"。

还有一点也须附带说明。所有表示"行动"与"动作"等的希腊字，在现代语文中往往被译成一个字，即action，在法文、

英文等语文中都是如此(在德文里作handlung，在俄文里则作действие)。遇到这个字，不能一律译为“动作”，也不能一律译为“行动”，须按照上下文来决定，有时候可译为“情节”，甚至“事件”。